Философские
Технологии
структурализм

SZ

Р. БАРТ SZ

Ролан
БАРТ

Академический

Roland Barthes

S/Z

Ролан Барт

S/Z

Перевод с французского
Г.К. Косикова и В.П. Мурат
Общая редакция и вступительная статья
Г.К. Косикова

УДК 1/14
ББК 87
Б24

Барт Р.

Б24 S/Z / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; Под ред. Г.К. Косикова. — 3-е изд. — М.: Академический Проект, 2009. — 373 с. — (Философские технологии).

ISBN 978-5-8291-1047-5

Знаменитое эссе Ролана Барта «S/Z» — первый манифест интертекстуальности и первый практический опыт постструктуралистской деконструкции литературного произведения.

Изнутри «взрывая» новеллу Бальзака «Сарразин», Барт выпускает на свободу и заставляет заговорить ее Текст — бездонную культурную «память», спрессованную в произведении. «Любой текст — это интертекст» — «новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат». Текст таится в недрах произведения, сохраняя все, что «уже было читано, видено, совершено, пережито»; это стереофоническое пространство, где звучат и переплетаются бесчисленные «голоса» — идеологические коды, социолекты, дискурсы, жанровые и стилевые топосы. «Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой».

Начиная с «S/Z», Барт принимает на себя функцию «лицедея», «гистриона» новой формации — актера, одновременно использующего как аристотелевскую технику мимесиса, так и брехтовскую технику очуждения. Не наивно перевоплотиться, но и не варварски разрушить, а «разыграть» (в обоих смыслах этого слова) полифонию чужих голосов — такова отныне задача Барта, и ключом к такого рода игровому поведению вполне может служить фраза, вынесенная им на обложку «Ролана Барта о Ролане Барте»: «Все здесь сказанное следует рассматривать как слова, произнесенные романическим персонажем или даже — несколькими персонажами».

УДК 1/14
ББК 87

ISBN 978-5-8291-1047-5

Идеология. Коннотация. Текст

Актовую лекцию, прочитанную в 1977 г. при вступлении в должность заведующего кафедрой литературной семиологии в Коллеж де Франс, Ролан Барт завершил фразой: «Sapientia: никакой власти, немного знания, толика мудрости и как можно больше ароматной сочности»[1].

«Никакой власти». Эти слова следует прежде всего воспринимать как самохарактеристику Барта, как его жизненную установку. «Барту, — замечает в этой связи Ц. Тодоров, — несомненно, принадлежала Интеллектуальная Власть, но что касается власти (подлинной), то он не только к ней не стремился, но и всячески ее избегал, предпочитая уважение и знаки любви». «В нем навсегда сохранилось нечто подростковое, даже детское. Он не хотел навязывать никакой истины ни другим, ни даже самому себе; вот почему (вероятно) он был столь уязвим для атак, которым периодически подвергался и от которых не умел по-настоящему защититься (поистине, это был скверный воин)». Флюиды власти не исходят и от работ Барта. Приступая к ним, «жадный до знания читатель заранее торжествует: вот, думает он, опробованное оружие, которым отныне смогу пользоваться и я. Однако мало-помалу, словно в результате обдуманной стратегии, надежда оказывается обманутой... Слова Бар-

---

[1] *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 569.

та так и не превращаются в оружие, не позволяют овладевать; по мере продвижения текста вперед они вовсе не кристаллизуются, но, напротив, распадаются, развеиваются, истаивают»[2].

В известном смысле сама жизнь Барта (которому была органически чужда роль фрейдовского Отца, Авторитета, Мэтра, Владыки) оказалась воплощенным протестом против Власти. Более того, этот человек представлял собою довольно редкий случай, когда «жизнь» и «творчество» совпадают едва ли не полностью, складываясь в нераздельную экзистенциальную «судьбу»: не только «практическая», но и интеллектуальная деятельность Барта была направлена на подрыв принципа власти как такового, и прежде всего — власти *идеологии*, способной принимать самые разные обличия[3].

Ранний, послевоенный Барт, «сартрианец и марксист»[4], противопоставивший отчуждающей силе идеологии как «ложного сознания» сартровскую идею свободы, предпринял (в книге очерков «Нулевая степень письма», 1953) смелую, хотя и методологически недостаточно обеспеченную попытку восстать против власти социально-идеологических языков, «социолектов» (типов «письма»), а уже через 3 года, в эссе «Мифологии» (1956), где объектом разоблачения стали мифы мелкобуржуазного сознания, он пережил одну из самых своих плодотворных иллюзий: Барту, только что познакомившемуся с «Курсом общей лингвистики» Ф. де Соссюра, представилось, что именно соссюровская семиология способна послужить тем инструментом, который сделает возможным *научное* разоблачение идеологии: «Соссюр позволил мне определить (по крайней мере, я так думал)

[2] *Todorov Tz.* Le dernier Barthes // Poétique. 1981. № 47. P. 325, 324.

[3] «Имя мне — Легион — могла бы сказать о себе власть... власть гнездится везде, даже в недрах того самого порыва к свободе, который жаждет ее искоренения... Кое-кто ожидает от нас, интеллектуалов, чтобы мы по любому поводу восставали против Власти; однако не на этом поле мы ведем нашу подлинную битву; мы ведем ее против *всех* разновидностей власти...» (*Барт Р.* Избранные работы. С. 547–548).

[4] *Barthes R.* Réponses // Tel Quel. 1971. № 47. P. 92.

идеологию с помощью семантической схемы коннотации, и я тогда горячо поверил в возможность интегрироваться в семиологическую *науку...*»[5]: «с точки зрения ее будущего, ее программы и ее задач семиология представилась мне тогда основополагающим методом идеологической критики»[6].

Этот период «грезы (эйфорической) о научности»[7], период увлечения структурно-семиотическими методами, отмеченный преимущественным влиянием К. Леви-Стросса, Э. Бенвениста, Р. Якобсона, В.Я. Проппа, А.-Ж. Греймаса и др., — этот период продлился около десяти лет. Он оставил после себя два «памятника» — «Основы семиологии» (1965), своеобразное введение в семиотику культуры, и «Систему моды» (1967), объемистый труд, начатый еще в конце 50-х гг.

Обе работы представляют несомненную ценность хотя бы уже потому, что в них изложены оригинальные принципы бартовской *коннотативной семиотики* (о которой преимущественно и пойдет речь в нашей статье), однако сам автор остался ими недоволен: по свидетельству друзей, «Основы семиологии» он даже не хотел печатать[8], а «Систему моды» в конце концов охарактеризовал как «сложную, но ненужную вещь», публикация которой не принесла ему «никакого удовольствия»[9].

Не следует думать, будто Барт разочаровался в аналитических возможностях семиологии (напротив: «я до сих пор убежден в том, что любая идеологическая критика... должна и может быть только семиологической», — скажет он в 1974 г. и сохранит эту убежденность до конца дней); во второй половине 60-х гг. он разочаровался в другом — в претензии семиологии на статус «абсолютной» науки, на роль универсально-

[5] *Barthes R.* Réponses. P. 97.
[6] *Barthes R.* L'aventure sémiologique. P.: Seuil, 1985. P. 11.
[7] *Barthes R.* Réponses. P. 97.
[8] См.: *Eco U., Perzini I.* La sémiologie des «Mythologies» // Communications. 1982. № 36.
[9] *Barthes R.* Réponses. P. 99.

го гуманитарного метаязыка, якобы способного дать исчерпывающее и завершающее описание своего предмета; именно эту претензию Барт назвал «наивной»: «наивной была сама вера в метаязык»[10].

Отходом от «строгой» («бесстрастной и беспристрастной») научности как раз и характеризуется третий этап «семиологического приключения» Барта.

«Говоря обобщенно, для меня этот период располагается между "Введением в структурный анализ повествовательных текстов" (1966) и книгой "S/Z" (1970), причем вторая из этих работ как бы отрицает первую благодаря отказу от структурной *модели* и обращению к практике Текста...»[11]. Среди тех, кто помог ему выработать концепцию Текста, Барт называл Ж. Деррида, Ю. Кристеву, Ж. Лакана и М. Фуко.

«S/Z», несомненно, не только лучшая, но и «главная» книга Барта. В ней сошлись основные мотивы его творчества, в ней ему удалось с наибольшей полнотой, блеском и убедительностью реализовать свой «фундаментальный проект» — расшатать идеологию, натурализовавшуюся в литературном произведении, вывернуть наизнанку притаившиеся в нем идеологические знаки.

Идеология, коннотация, Текст — таковы основные параметры, определяющие смысловую конфигурацию этой книги, посвященной теоретическому обоснованию и практической демонстрации одной сквозной мысли: идеология — это «монстр», безраздельно владычествующий в культуре; однако если иллюзорна надежда навсегда победить или хотя бы временно повергнуть этого монстра, то отнюдь не иллюзорна попытка «обмануть» его, «ускользнуть» от его недреманного ока.

Известное определение идеологии, принадлежащее Ф. Энгельсу, звучит так: «Идеология — это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истин-

[10] *Barthes R.* Réponses. P. 99.
[11] *Barthes R.* L'aventure sémiologique. P. 12–13.

ные побудительные силы, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом. Он создает себе, следовательно, представление о ложных или кажущихся побудительных силах»[12].

Идеология — *«ложное»* (не «лживое»!) сознание; это не способ сознательного обмана, а способ бессознательного самообмана. Функция идеологии состоит в том, чтобы незаметно, а стало быть, безболезненно, подменить в сознании человека подлинные, но «неприглядные» мотивы его поведения иллюзорными, но зато нравственно приемлемыми для него мотивировками. Вот почему идеология представляет собою такую «картину мира» (способ его «изображения»), которая «истолковывает» действительность не с целью ее объективного познания, а с целью сублимирующего оправдания тех или иных групповых интересов. Идеология — это коллективно вырабатываемая ценностно-смысловая сетка, помещенная между индивидом и миром и опосредующая его отношение к этому миру[13].

Что касается Барта, то во всех его работах подчеркиваются следующие аспекты идеологии:

— ее принципиальная неполнота: именно потому, что идеология выражает интересы отдельной группы, ни одно идеологическое «изображение» мира не в состоянии его исчерпать, дать его до конца связный и целостный образ; идеология «частична» по определению и уже в силу этого ущербна;

— ее «империализм» и претензия на универсальность: парадокс в том и состоит, что идеология не способна признать собственную «частичность», но стремится к глобальной трактовке и охвату действительности и потому не терпит соперничества; отсюда

[12] *Маркс К., Энгельс Ф.* Избранные произведения: В 2 т. Т. II. М.: ОГИЗ, 1948. С. 477.

[13] Из новейших работ по идеологии см., в частности: Les idéologies. Sous la direction de F. Chatelet, G. Mairet. Verviers, Marabout, 1981; *Гальцева Р., Роднянская И.* Summa ideologiae // Формирование идеологии и социальная практика. М.: ИНИОН, 1987.

— ее агрессивность: идеологии, на которые разделен культурный мир, находятся в состоянии непрекращающегося противоборства, причем речь идет вовсе не о платоновской борьбе за истинное «знание» против превратных «мнений», но о ницшеанской войне между различными «мнениями»-идеологиями за господство: отношения, связывающие все множество идеологических систем, — это «отношения силы»;

— ее принудительный характер: идеология стремится подавить личностное сознание и отчуждает ответственность индивида;

— ее «натурализующая» функция: ни одна идеология не признает себя в качестве таковой, т. е. в качестве продукта культуры, обусловленного обществом и его историей; напротив, любая из них воспринимает себя как явление «природы», т. е. как нечто «естественное», «само собой разумеющееся»;

— ее стереотипность: идеология пытается упразднить всякое непосредственное видение мира, его творческое «открытие» в актах индивидуального опыта, предлагая взамен рутинное «узнавание» готового клише, топосов, набором которых одна идеология как раз и отличается от другой;

— ее иммобилизм: идеология стремится к созданию «устойчивого», раз и навсегда данного образа мира, вырабатывая для этого Нормы, Правила и Схемы, под которые подгоняется подвижная, бесконечно изменчивая Жизнь.

Новаторство Барта заключается, однако, не в самом по себе факте выделения всех указанных черт, а в том, что он дал им семиологическую трактовку, а именно: попытался рассмотреть идеологию как особое знаковое образование. Барт *связал идеологию с феноменом коннотации*. Не случайно именно коннотации в значительной мере посвящено теоретическое введение к «S/Z».

Современная семиотика выделяет в языке два плана — денотативный и коннотативный. В частности, под денотативным значением слова принято понимать не сам предмет в его конкретной единичности,

но «типовое представление» о нем или же «класс объектов, объединяемых выделенными при их номинации свойствами»[14]. Так, определить денотативное значение слова «автомобиль» — значит установить, какими признаками должны обладать объекты А, Б, В и т. д., чтобы с ними мог устойчиво ассоциироваться звуковой комплекс «автомобиль». Любая дополнительная по отношению к денотативной смысловая информация может считаться коннотативной.

Простейший пример коннотативного означаемого дает нам сопоставление двух слов: «автомобиль» и «тачка». С денотативной точки зрения они абсолютно тождественны (объем понятия совпадает в них полностью), однако выражение «тачка», отнесенное к автомобилю, указывает еще и на привходящий (в данном случае стилистический) признак: оно принадлежит к фамильярной или даже жаргонной речи. В приведенном примере целостный денотативный *знак* (означающее + означаемое) сам служит *означающим* для собственно коннотативного *означаемого* («жаргонность»).

Более сложен случай с рекламой фирмы «Пандзани», разбираемый Бартом в статье «Риторика образа»[15]. В слове «Пандзани» происходит взаимоналожение по меньшей мере двух знаков. В *денотативном* знаке означающим является определенный звуковой комплекс, а означаемым фирма, выпускающая макароны. В *коннотативном* же знаке означающим оказывается не все слово «Пандзани», а лишь его фонематические составляющие «дз» и конечное «и», вызывающие к жизни собственно коннотативное означаемое, которое можно обозначить как «итальянскость». Таким образом, во-первых, хотя коннотативные *означающие* и принадлежат денотативному плану языка, они отнюдь не обязательно совпадают с означающими единицами денотативной системы, а

[14] *Телия В.Н.* Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. М.: Наука, 1986. С. 17.

[15] См.: *Барт Р.* Избранные работы. С. 297–318.

во-вторых, коннотативные *означаемые* возникают не в результате прямой номинации, а в результате суггестивного процесса: употребляя слово «Пандзани», рекламодатель не говорит прямо: «Это — макароны итальянского производства» (что было бы прямой ложью, т. к. фирма французская), но лишь подсказывает, навеивает приятные ассоциации, связанные с Италией.

Итак:

1) коннотативный знак — это знак, всегда так или иначе «встроенный» в знак денотативный и на нем «паразитирующий». Вслед за Ельмслевом[16] Барт дает следующее определение коннотативной семиотики: «Коннотативная система есть система, план выражения которой сам является знаковой системой»[17];

2) коннотативные смыслы характеризуют либо сам денотат, либо выражают отношение субъекта речи к ее предмету, раскрывают коммуникативную ситуацию, указывают на тип употребляемого дискурса и т. п.;

3) все денотативные значения даются в явной форме, эксплицитно, тогда как коннотативные значения тяготеют к имплицитности, относятся к области «вторичных смысловых эффектов» (Ж. Женетт); коннотативные смыслы суггестивны, неопределенны, расплывчаты, а потому их расшифровка всегда предполагает значительную долю субъективности; в реальном наличии таких смыслов можно быть уверенным лишь в случае их явной избыточности[18].

Принципиальное разграничение денотации и коннотации как раз и составляет методологическую основу «S/Z».

[16] См.: *Ельмслев Л.* Пролегомены к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 368–379.

[17] *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 299; см. также: *Барт Р.* Мифологии // Барт Р. Избранные работы. С. 74–81.

[18] Подробнее о некоторых аспектах текстовой коннотации см.: *Косиков Г.К.* Ролан Барт — семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы. С. 15–18.

По Барту, чисто денотативное, или «буквальное», сообщение (фраза, фрагмент текста, текст) — это сообщение, сведенное к своим сугубо предметным значениям, очищенным от любых коннотативных смыслов и тем самым чреватым любыми возможными смыслами (впечатляющий пример — «шозистские» описания в романах А. Роб-Грийе): «Если вообразить себе некое утопическое изображение, полностью лишенное коннотаций, то это будет сугубо объективное — иными словами, непорочное — изображение»[19].

Что же касается коннотативных, или, по Барту, «символических» смыслов, то они «могут иметь форму *ассоциаций* (например, описание внешности персонажа, занимающее несколько фраз, может иметь всего одно коннотативное означаемое — “нервозность” этого персонажа, хотя само слово “нервозность” и не фигурирует в плане денотации); они могут представать также в форме *реляций*, когда устанавливается определенное отношение между двумя местами текста, иногда очень удаленными друг от друга... Наши лексии должны стать как бы ячейками сита, предельно мелкими ячейками, с помощью которых мы будем “снимать пенки” смысла, обнаруживая коннотации»[20].

Наиболее ярким и, конечно, нарочито вызывающим примером снятия таких «пенок» является в «S/Z» «символическое» прочтение Бартом эпизода в театре как «сцены оргазма» (LIII).

Барт точно определил свою книгу: это — «замедленная съемка процесса чтения»; однако еще точнее будет сказать, что она представляет собою замедленную съемку функционирования коннотативного механизма, работающего в литературном произведении.

В самом деле, из пяти выделяемых Бартом кодов (герменевтический, проайретический, символический, семный, референциальный) лишь первые два от-

[19] *Барт Р.* Избранные работы. С. 309; см. также: *Барт Р.* Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 92–95.

[20] *Барт Р.* Избранные работы. С. 427.

носятся к традиционной области сюжетосложения (рассмотренной Бартом в свете структурной поэтики), тогда как три последних имеют ярко выраженную коннотативную природу.

Суть дела состоит в том, что, выделяя в языке (или дискурсе) слой коннотативных *означаемых*, Барт непосредственно связывает их с идеологией: «Что касается коннотативного означаемого, то оно обладает всеобъемлющим, глобальным и расплывчатым характером: это — фрагмент идеологии»[21]. «Область, общая для коннотативных означаемых, есть область *идеологии...*»[22]

Что же касается коннотативных *означающих*, то они, как мы видели, принадлежат плану денотации. «Назовем эти означающие *коннотаторами*, а совокупность коннотаторов — *риторикой*: таким образом, риторика — это означающая сторона идеологии»[23]. «В сущности, *идеология* представляет собой *форму* (в том смысле, в каком употребляет это слово Ельмслев) коннотативных означаемых, а *риторика* — форму коннотаторов»[24].

Вот здесь-то и возникает проблема, с которой Барт столкнулся еще в середине 50-х гг. В самом деле, если несомненно, что коннотативный уровень высказываний насквозь пропитан идеологиями, то следует ли отсюда, что денотация свободна от идеологического наполнения, что она представляет собой внеидеологический уровень языка — тот самый «островок спасения», на котором можно укрыться от власти Идеологии?

В какой-то момент Барт был готов утвердительно ответить на этот вопрос. Так, в «Мифологиях» (1956), анализируя газетный заголовок, сообщавший о понижении цен на овощи, и вскрывая его «мифо-

[21] *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 300.
[22] *Барт Р.* Избранные работы. С. 316.
[23] Там же. С. 316.
[24] *Барт Р.* Основы семиологии // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 300.

логическое» (коннотативное) означаемое — «правительственность» (цены снижаются *потому*, что так постановило правительство), Барт выделяет другую, «естественную», «немифологизированную» фразу: «Цены падают потому, что наступил овощной сезон», само существование которой, по его мысли, должно свидетельствовать о возможности «первичного», неподвластного идеологии языка, которым-де и является язык денотативный[25].

Однако ко времени написания «Риторики образа» (1964) и уж тем более «S/Z» (1970) Барт уже ясно осознавал, что «чистая», лишенная коннотативных обертонов денотация представляет собой теоретическую абстракцию, а лучше сказать, языковую «утопию», «адамов модус» лингвистического высказывания, о котором можно только мечтать[26]. В реальной практике языкового общения денотативный уровень всегда более или менее идеологизирован, хотя и стремится скрыть это, выдав себя за нечто «естественное» и идеологически «непорочное»; причем денотация добивается подобной иллюзии именно за счет коннотации: только *на фоне* последней она и способна выглядеть как нечто «безгрешное».

Важнее, однако, другое: коннотативные системы, как бы пользуясь своей «встроенностью» в денотативные высказывания, начинают мимикрировать под них, благодаря чему, согласно Барту, мы и имеем дело с мистифицирующим актом *натурализации* идеологии: «Система коннотативного сообщения натурализуется именно с помощью синтагмы денотативного сообщения»[27].

Вот почему «игра», которую ведут между собой денотация и коннотация, имеет совершенно определенную цель — придать друг другу облик «невинности». «...С идеологической точки зрения такая игра обеспечивает классическому тексту известную

[25] См.: *Барт Р.* Избранные работы. С. 96–98.
[26] См. там же. С. 308–309.
[27] Там же. С. 318.

привилегию — привилегию *безгрешности*: первая из двух систем, а именно денотативная, сама к себе оборачивается и сама себя маркирует; не будучи первичным, денотативный смысл прикидывается таковым; под воздействием подобной иллюзии денотация на поверку оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций... верховным мифом, позволяющим тексту притворно разыграть возвращение к природе языка, к языку как к природе: ведь и вправду, разве нам не хочется верить, что в любой фразе... изначально содержится некое простое, буквальное, безыскусное, *истинное* сообщение, по сравнению с которым все прочее... воспринимается как "литература"? Вот почему, обращаясь к классическому тексту, мы непременно должны сохранить денотацию, это древнее, бдительное, лукавое, лицедействующее божество, вменившее себе в обязанность *изображать* коллективную безгрешность языка» (с. 52–53 наст. изд.).

«Денотация — последняя из коннотаций». В свете всего сказанного эта формула перестает вызывать недоумение; ведь если, подобно коннотации, денотация также идеологична, то, значит, в известном смысле, и она имеет коннотативную природу, но имеет ее как бы «в последнюю очередь», поскольку идеология здесь ни за что не желает назваться собственным именем и всеми доступными ей средствами маскируется под «естество», под «природу».

Вопрос в другом: верен ли сам бартовский тезис, согласно которому между коннотацией и идеологией устанавливается отношение если не тождества, то по крайней мере эквивалентности?

Представляется, что идеология, с одной стороны, и механизм денотации-коннотации — с другой, хотя и пересекаются, но все же принадлежат к разным категориальным областям. Как таковая, лингвистическая коннотация коррелятивна не понятию «идеология», а понятию языковой *нормы*, представляющей собой нейтральную, прозрачную (денотативную) номинацию предметов («автомобиль»), по отношению к которой некоторые употребления («тачка»

и т. п.) способны маркироваться и демаркироваться. Разумеется, всякое денотативное употребление, всякое понятие нормы вытекает из соответствующего социального консенсуса, варьирующегося от эпохи к эпохе и от общества к обществу (так, в современном русском языке выражение «негр» коннотативно не отмечено, а «черный» — отмечено, между тем как во французском дело обстоит прямо противоположным образом), однако этот консенсус касается не идеологического наполнения тех или иных означающих, но собственно «нулевой степени» (и отклонений от нее) соотношения означающего и означаемого.

Другое дело, что многие коннотации и вправду способны к идеологическому насыщению. Таковы, например, коннотации, выражающие отношение говорящего к предмету речи — от политических до стилистических (так, частое употребление каламбуров свидетельствует о предпочтении, отдаваемом говорящим игровой функции языка, что отнюдь не «беспорочно» с идеологической точки зрения). Таковы же и ассоциативные коннотации, к которым, безусловно, следует отнести не только бартовские «символические», но и «референциальные» коды («код страсти», «код искусства», «код истории» и т. п.), складывающиеся в своего рода Словарь прописных истин: «Собрав воедино все подобные познания, мы в результате получим некоего монстра, и этот монстр есть не что иное, как идеология. Будучи фрагментом идеологии, культурный код претворяет свое классовое происхождение в некую естественную референцию, в констатацию пословичного типа» (с. 164 наст. изд.).

Барт был первым, кто последовательно связал идеологию с коннотацией, получив при этом впечатляющие результаты, однако установленная им связь нуждается в уточнении. В силу принципиальной «произвольности» лингвистических знаков денотативный язык по самой своей сути не может быть «адекватным» или «неадекватным» подлинной «природе вещей»; речь может идти лишь о той или иной социальной *конвенции*, в силу которой известная но-

минация признается данным языковым коллективом «денотативной», и коль скоро такая номинация становится нейтральным *узусом*, то нет ничего удивительного в том, что ее «привычность» мало-помалу начинает восприниматься как «нормальность», «нормальность» — как «естественность», а «естественность» — как «природность» и, стало быть, «истинность».

Таким образом, в основе натурализации лежит механизм подмены «узуальности» «истинностью», функция которого в том и состоит, чтобы отбить у идеологических «консервов» их идеологический вкус, заставив потребителя думать, будто он потребляет «натуральный» продукт; или так: заглатывая «невинную» по виду наживку денотативной «нейтральности», этот потребитель, сам того не замечая, проглатывает и крючок идеологических смыслов.

Как аналитика Барта всегда интересовало не столько содержание той или иной конкретной идеологии, сколько «ответственность формы» за передачу таких содержаний; ему хотелось понять, как «сделан» *любой* идеологический знак, — понять, чтобы отнять у него силу идеологического воздействия: «Я испытывал настоящие муки, видя, как люди... ежесекундно путают Природу с Историей; глядя на праздничные витрины *само собой разумеющегося*, мне хотелось вскрыть таящийся в них идеологический обман»[28].

* * *

Недостатка в материале, являющемся проводником такого обмана, в современном обществе нет. В «Нулевой степени письма» Барт подверг «денатурализующему» анализу некоторые *социолекты* (типы социально-идеологического «письма»), в «Мифологиях» — расхожие *мифы* обыденного сознания, в «Риторике образа» — *рекламу*, в «Системе моды» — *моду* как социологический феномен.

[28] *Барт Р.* Избранные работы. С. 46.

В «S/Z» предметом его внимания стало отдельно взятое литературное произведение, причем не как целостная конструкция, а, напротив, как смысловое образование, подлежащее систематической *деконструкции*.

Именно этот деконструирующий подход определяет водораздел, пролегающий между структуралистским «Введением в структурный анализ повествовательных текстов» (1966) и создававшейся непосредственно вслед за ним постструктуралистской книгой «S/Z».

В структуралистский период (середина 60-х гг.) конкретное произведение интересовало Барта отнюдь не с точки зрения его возможных смысловых интерпретаций, но лишь как индивидуальное воплощение универсальных повествовательных законов («повествовательный текст... обладает структурой, свойственной любым другим текстам и поддающейся анализу»; для структурализма дело идет о том, «чтобы охватить бесконечное число конкретных высказываний путем описания того “языка”, из которого они вышли и который позволяет их порождать»[29]), — законов, которыми со времен Аристотеля ведает дисциплина, называемая общей поэтикой, новейшим вариантом которой является структурная поэтика сюжетосложения[30], — наука не о «содержании» произведения, но об «условиях существования содержания, иначе говоря, наука о формах»[31].

Переход Барта от «Введения...» к «S/Z» можно определить как попытку выделить в произведении-*объекте* некий особый исследовательский *предмет* (который Барт и назвал Текстом) или даже как попытку противопоставить друг другу *два* предмета

[29] *Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 200.

[30] См.: *Косиков Г.К.* От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии). М.: Рудомино, 1998. С. 77–122.

[31] *Барт Р.* Избранные работы. С. 356.

анализа — Произведение и Текст, которые нуждаются в качественно различном подходе.

Литературное произведение представляет собою некое архитектоническое целое, единство которого определяется единством его смысловой интенции, т. е. задачей суггестивного внушения потребителю определенного смысла, определенного представления о действительности, «образа мира». Произведение — это *телеологическая конструкция*, возникающая как некий завершенный *продукт*, организованный в целях воздействия на *адресата*; это *сообщение*, предназначенное для *коммуникации*.

Современное литературоведение знает несколько основных подходов к произведению: 1) с точки зрения его *объяснения*, предполагающего выявление каузально-генетических связей этого произведения с внеположными ему социально-историческими и прочими «обстоятельствами»; 2) с точки зрения *общей поэтики*, занимающейся универсальной «грамматикой» («морфологией») литературной формы; 3) с точки зрения *функциональной* (описательной, частной) *поэтики*, которая строит аналитическую модель конкретного произведения, выявляя внутренние взаимосвязи его элементов и правила их функционирования; 4) с точки зрения *герменевтики*, чьей задачей является «понимание» и «истолкование» смыслового содержания («означаемого») этого произведения.

Книга «S/Z» не в последнюю очередь выросла из неудовлетворенности перечисленными подходами и из стремления преодолеть их.

В самом деле, каузальные, позитивистские штудии всегда вызывали у Барта язвительное отношение (см., например, его работы «Что такое критика?», «Две критики», «История или литература?», «Критика и истина»); недостатком общей поэтики, строящей дедуктивную Модель, парадигматический Образец любого возможного произведения, является неспособность уловить их индивидуальное своеобразие, «специфику»; описательная поэтика, занятая произведением как функциональной конструкцией, всецело

остается в области его телеологии, и, наконец, современная герменевтика, согласно Барту, вырабатывает определенное число интерпретирующих систем (марксизм, психоанализ и т. п.), стремящихся «завладеть» произведением, наделяя его каким-нибудь одним интенциональным смыслом.

Вот этой-то интенциональности произведения Барт и противопоставляет неинтенциональность Текста. «...Хотя нет ничего существующего вне текста, не существует и текста как законченного *целого* (что, от обратного, послужило бы источником его внутренней упорядоченности, согласованности взаимодополняющих элементов, пребывающих под отеческим оком Репрезентативной Модели): нужно освободить текст от всего, что ему внеположно, и в то же время освободить из-под ига целостности. ...Множественному тексту неведома нарративная структура, грамматика или логика повествования; если временами они и дают о себе знать, то лишь *в той мере*... в какой мы имеем дело с не до конца множественными текстами...» (с. 48–49 наст. изд.).

Приведем прежде всего одно из бартовских определений Текста:

«Текст в том современном, актуальном смысле, который мы пытаемся придать этому слову, принципиально отличается от литературного произведения:

это не эстетический продукт, это означивающая практика;

это не структура, это структурация;

это не объект, это работа и деятельность;

это не совокупность обособленных знаков, наделенная тем или иным смыслом, подлежащим обнаружению, это диапазон существования смещающихся следов;

инстанцией Текста является не значение, но означающее в семиологическом и психоаналитическом употреблении этого термина»[32].

[32] *Barthes R.* L'aventure sémiologique. P. 13.

Бартовский Текст — это не что иное, как один из изводов *интертекста* — понятия, которое, опираясь на диалогическую концепцию М.М. Бахтина, выдвинула («Бахтин, слово, диалог и роман», 1967) и попыталась подробно обосновать («Semeiotikē. Исследования по семанализу», 1969) Ю. Кристева.

Как таковая проблема интертекстуальности отнюдь не нова; она касается отношения произведения к другим — как предшествующим, так и современным ему — произведениям или даже дискурсам (художественным, публицистическим, философским, научным и т. п.). Действительно, читая того или иного автора, специалист без труда обнаруживает прямые или косвенные влияния, оказанные на него другими авторами и проявляющиеся в виде прямых или скрытых цитат, реминисценций и т. п.

Это — проблема так называемых *источников*, и, решая ее, исследователи склоняются, как правило, к двум хотя и противоположным, но взаимодополняющим ответам: составив «воображаемую библиотеку» прочитанных писателем книг, они либо растворяют его в предшествующем «культурном опыте», не располагая инструментом, позволяющим объяснить его самобытность, либо, напротив, пытаются подчеркнуть эту самобытность, но делают это не позитивно, а, скорее, негативно, — путем простого «вычитания» всех элементов, которыми этот писатель обязан своим предшественникам.

Между обоими подходами нет противоречия: оба они предполагают взгляд на произведение как на сугубо индивидуальную, неотчуждаемую собственность его автора, довольно механически разделяя в нем то, чем оно «обязано» своим предшественникам, и то, что можно признать его «неповторимым вкладом» в литературу. Разница лишь в том, что в первом случае исследователя более всего интересует «расходная» статья, а во втором — «приходная», однако и там и тут он вынужден выделять, с одной стороны, такие элементы произведения, которые имеют «происхождение» в традиции и потому поддаются рацио-

нальному объяснению, а с другой — такие, которые находят источник в иррациональном «гении» автора и представляют собою едва ли не чудом возникшую литературную «прибавочную стоимость» (неповторимый «вклад» писателя в культуру).

Кристева пересмотрела теорию «источников» по крайней мере в трех принципиальных пунктах.

Во-первых, интертекст она понимает вовсе не как собрание «точечных» цитат из различных авторов (подобный центон или попурри есть не что иное, как банальный продукт ножниц и клея), но как пространство схождения всевозможных *цитаций*. Цитату следует рассматривать лишь как частный случай цитации, предметом которой являются не конкретные фразы, абзацы или пассажи, позаимствованные из чужих произведений, но всевозможные дискурсы, из которых, собственно, и состоит культура и в атмосферу которых независимо от своей воли погружен любой автор. Любой пишущий, даже если ему не пришлось прочесть ни одной книги, все равно находится под влиянием окружающих дискурсов (социолектных, бытовых, научных, пропагандистских и т. п.), под влиянием которых и складывается вновь возникающий текст. По самой своей природе любой текст есть не что иное, как интертекст, и этот факт способна учесть лишь концепция, «рассматривающая литературное “слово” не как некую *точку* (устойчивый смысл), но как место *пересечения* текстовых *плоскостей*, как диалог различных видов письма — письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом»[33].

Вот почему, во-вторых, процедуру возникновения интертекста Кристева называет «чтением-письмом»: интертекст *пишется* в процессе *считывания* чужих дискурсов и потому «всякое слово (текст) есть такое пересечение других слов (текстов), где

[33] *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 428.

можно прочесть по меньшей мере еще одно слово (текст)»[34].

И наконец, в-третьих, Кристева акцентирует динамический аспект своей концепции. Интертекстовая структура «не наличествует, но вырабатывается по отношению к другой структуре». Встречаясь в интертексте, предшествующие тексты взаимодействуют друг с другом, причем возникновение новой структуры предполагает активное отношение приятия-неприятия ко всему предшествующему текстовому материалу («любая знаковая структура либо опирается на другую структуру, либо ей противостоит»[35]), его реструктурирующую трансформацию[36].

Бартовский Текст можно определить как переакцентуированный интертекст Кристевой, Текст — это вся недифференцированная масса культурных смыслов, впитанная произведением, но еще не подчинившаяся его телеологическому заданию. Чтобы как-то упорядочить текстовую множественность, сделать ее хоть в какой-то мере доступной для аналитической объективации, Барт и вводит понятие *кода*. Бартовский код не имеет сколько-нибудь существенного отношения к лингво-семиотическому употреблению этого термина («код»/«сообщение» и т. п.). Его «код» — это «пространство цитации», диапазон, в котором располагаются всевозможные культурные «голоса», сплетающиеся в Текст. «...То, что мы называем здесь *Кодом*, — это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код — это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает — вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы... это осколки чего-то, что *уже* было читано, видено, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*; отсылая к написанному ранее, иначе говоря,

[34] *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 429.

[35] Там же. С. 428.

[36] См.: *Kristeva J.* La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX-e siècle: Lautréamont et Mallarmé. P.: Seuil, 1974. P. 58–59.

к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги» (с. 66 наст. изд.).

Мы уже видели, что бартовские коды делятся на две группы, причем если проайретический и герменевтический коды, описывая строение и развертывание сюжета, имеют непосредственное отношение к *произведению* как к завершенной конструкции, то коннотативный (семный), референциальный (культурный) и символический коды, напротив, призваны разомкнуть эту конструкцию и ввести нас в область Текста.

Так, референциальный код отсылает нас ко всей совокупности «эндоксального знания» (исторического, философского, психологического, литературного и т. п.), из которого вырастает произведение и которое состоит из множества стереотипов, как раз и усваиваемых обыденным сознанием. «...Все культурные коды, будучи составлены из множества цитаций, в совокупности образуют небольшой, диковинно скроенный свод энциклопедических знаний, некую нелепицу: эта нелепица как раз и образует расхожую “реальность”, к которой приспосабливается и в которой живет индивид». «Будучи сугубо книжного происхождения, все эти коды — благодаря кульбиту, проделываемому буржуазной идеологией, обращающей культуру в природу, — претендуют на то, чтобы служить основанием самой реальности, “Жизни”. Тем самым “Жизнь” в классическом тексте превращается в тошнотворное месиво из расхожих мнений, в удушливый покров, сотканный из прописных истин» (с. 273, 299 наст. изд.).

Ту же стереотипность Барт вскрывает и при помощи двух других текстовых кодов — семного и символического, однако следует подчеркнуть, что и собственно повествовательные коды (проайретический и герменевтический) выполняют у него аналогичную функцию: выделяя, к примеру, такие нарративные последовательности как Похищение, Соблазнение и др., он показывает их укорененность в определенной куль-

турной модели (так, бальзаковский сюжет целиком построен из стереотипных блоков, образовывавших нарративную топику предромантической и романтической литературы), а касаясь телеологии этого сюжета, вскрывает его принадлежность к западному культурному типу, к западному сознанию с его интересом к раскрываемой тайне и разгадываемой загадке.

Одним словом, совокупность бартовских кодов представляет собою подобие ячеистой сети, забрасываемой в Текст и позволяющей вылавливать кишащие в нем идеологемы. Текст — это сфера существования идеологии.

Так мы возвращаемся к проблеме, поставленной в начале статьи.

Нетрудно понять, что в концепции Барта произведение выполняет денотативную функцию, тогда как Текст принадлежит уровню коннотаций. Если произведение можно определить как то, что «сказал» автор, то Текст — это то, что «сказалось» в произведении независимо от авторской воли, а зачастую и от авторского сознания, — сказалось именно в той мере, в какой любой индивид с рождения погружен в определенную идеологическую атмосферу, вынужден читать и усваивать ту Книгу культуры, которую предложили ему его эпоха, среда, социальное положение, система воспитания и образования, существовавшая в его время, и т. п. Вот почему в смысловом отношении Текст первичен, а произведение — вторично (вспомним: «денотация — это последняя из коннотаций»). Текст — это море социокультурных смыслов, питательная среда, тогда как несколько произведений, успевших выйти из-под пера писателя за время его жизни, — всего лишь крохотные коралловые островки, созданные работой этого моря, — островки, которых могло и не возникнуть. Если же воспользоваться образом самого Барта, то можно сказать, что произведение — это всего лишь «шлейф воображаемого, тянущийся за Текстом»[37] (термин «воображае-

[37] *Барт Р.* Избранные работы. С. 415.

мое» употреблен здесь в лакановском смысле[38], подразумевающем тот образ себя и мира, который существует у автора и который, воплощая его в произведении, он стремится сделать объектом художественной коммуникации).

Но в том-то все и дело, что единственной непосредственной данностью, предстоящей читателю, является именно произведение, а отнюдь не Текст. К Тексту можно получить доступ только через произведение. Произведение (как в целом, так и во всех своих предметных, стилевых и прочих деталях) оказывается *коннотатором* Текста, причем коннотатором, играющим ту самую натурализующую роль, которую Барт не уставал разоблачать, начиная с «Мифологий».

В самом деле, художественное произведение обладает особой силой воздействия на аудиторию. Со времен Платона известно, что оно представляет собою орудие внушения смыслов, причем автор (исполнитель) и аудитория заключают своего рода молчаливый договор, согласно которому аудитория добровольно подчиняется тому эстетическому «гипнозу», которому ее подвергают; по Платону, полноценный акт художественного восприятия предполагает *мимесис* со стороны адресата эстетической коммуникации, или, говоря современным языком, вживание, эмпатическое вчувствование в мир произведения, когда воспринимающий приходит в состояние «самозабвения», отрешается от своей эмпирической личности, начиная жить интересами и страстями вымышленных персонажей, переживая за их судьбу вплоть до того, что забывает о своей собственной. «Читать, — замечает по этому поводу Барт, — значит желать произведение, желать превратиться в него, это значит отказаться от всякой попытки продублировать произведение на любом другом языке помимо языка самого произведения: единственная, навеки данная форма комментария,

[38] См.: *Барт Р.* Избранные работы. С. 589–590.

на которую способен читатель как таковой, — это подражание...»[39]

Однако «превращаясь» в произведение, сживаясь с ним, читатель как раз и начинает воспринимать его как нечто «естественное», «само собой разумеющееся» и тем самым теряет иммунитет как против идеологии самого произведения, так и против всех тех мелких идеологем, из которых соткан скрывающийся за ним Текст.

Вот почему отношение Барта к Тексту глубоко двойственно. С одной стороны, принципиальная полисемия и безвластие Текста противопоставляется им моносемии и властной принудительности произведения. «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снял с себя всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне не отягощен; он прогуливается... Его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению — отблески, цветовые пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлюпающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом»; все эти «цитации», «отсылки», «отзвуки», доносящиеся до читателя, — «все это языки культуры (а какой язык не является таковым?), старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию»[40].

С другой стороны, однако, эта стереофония на поверку оказывается всего лишь стереофонией идеологических стереотипов, и если в таких работах, как «От произведения к Тексту» или «Удовольствие от Текста», Барт подчеркивал освобождающую роль «текстовой работы», то в «S/Z» преобладает другое стремление — стремление вывернуть наизнанку текстовую ткань, из которой сфабриковано произведение, распустить ее на смысловые нити, смотать их в

[39] *Барт Р.* Избранные работы. С. 373.
[40] Там же. С. 418.

клубки и выставить напоказ — во всей их идеологической наготе.

Такая двойственность не случайна; она нуждается в объяснении.

* * *

Для всякого, кто предпринял попытку преодолеть идеологическое отчуждение, неизбежно встает вопрос о средствах против него. Для Барта, мучительно переживавшего утрату первозданного, «свежего» восприятия мира, настойчиво искавшего «неотчужденный смысл вещей»[41], этот вопрос возник уже в «Нулевой степени письма».

Чтобы понять выстраданность позиции, к которой в конце концов пришел автор «S/Z», нужно хотя бы кратко перечислить антиидеологические противоядия, предлагавшиеся в XX в., в том числе и самим Бартом:

— сюрреалистический бунт против любых идеологических языков.

«Ввергнув форму в полнейший хаос, оставив на ее месте словесную пустыню», сюрреалисты надеялись «обнаружить явление, полностью лишенное Истории, обрести новый, пахнущий свежестью язык». Крах этого опыта очевиден для Барта: продемонстрировав «потрясающее зрелище самоуничтожения Литературы», сюрреалисты убедились лишь в том, что «язык в конце концов восстанавливает все те формы, от которых стремился избавиться, что не существует письма, способного навсегда сохранить свою революционность, и что всякое молчание формы не будет обманом лишь тогда, когда писатель обречет себя на абсолютную немоту»[42];

— попытки создания «нейтрального», «белого» (денотативного) письма (А. Камю в «Постороннем»).

Предполагая, что такое письмо «уже не стоит на службе у какой бы то ни было идеологии», Барт

[41] *Барт Р.* Избранные работы. С. 130.

[42] *Барт Р.* Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 93.

в то же время ясно понимал, что оно немедленно идеологизируется и превращается в стереотип уже в момент своего возникновения, начиная «вырабатывать автоматические приемы именно там, где прежде расцветала его свобода». «Став классиком, писатель превращается в эпигона своего собственного раннего творчества; общество объявляет его письмо одной из многих литературных манер и тем самым делает узником его собственного формотворческого мифа»[43];

— надежда на будущее, когда сама История, уничтожив социальное расслоение, приведет к возникновению «однородного» общества и, соответственно, «совершенного адамова мира, где язык будет свободен от отчуждения», причем Барт с самого начала понимал, что подобный проект есть не что иное, как «языковая утопия»[44];

— попытка возвыситься над идеологией с помощью научного метаязыка, в равной мере дистанцированного от всех мифологизированных языков-объектов.

Предпринимая такую попытку в «Мифологиях», Барт, однако, не мог не заметить, что коль скоро люди в своей массе непосредственно погружены в атмосферу идеологических мифов и живут ими, то само стремление вырваться из их мира чревато отрешением не только от исторического прошлого и настоящего, но и от исторического будущего в той мере, в какой мифолог «сильно подозревает, что завтрашние истины окажутся всего лишь изнанкой сегодняшней лжи»[45]: пространство радикальной критики и абсолютного метаязыка стерильно и безвоздушно: в нем нельзя жить;

— попытка противопоставить идеологии нравственно ответственное сознание суверенной личности.

Такая попытка при всей ее привлекательности предполагает убежденность в том, что «личностное

[43] *Барт Р.* Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. С. 95.

[44] Там же. С. 100.

[45] *Барт Р.* Избранные работы. С. 128.

сознание» есть некая первичная и неразложимая инстанция, между тем как эта (романтическая) мифологема была поколеблена уже во времена Рембо, воскликнувшего: «Я — это другой!» Во всяком случае для Барта, знакомого с психоанализом Фрейда и прошедшего школу Лакана, само понятие «личности» было не столько опорой, сколько проблемой;

— попытка противопоставить идеологическим топосам иронию.

Подобно метаязыку, иронический дискурс есть дискурс превосходства, предполагающий внеположность всему, что он объективирует. Ироник, как показал Гегель, либо исходит из своей причастности ко всеобщей «истине», с высоты которой он взирает на неподлинную действительность, либо ставит во главу угла собственную, ничем не связанную субъективность, по собственному почину освобождающую себя от участия в жизни, декретирующую собственную надмирность и находящую высшее наслаждение в любовании самой собой. Что же касается Барта, то он подчеркивает, что сама надежда ироника на освобождение от идеологии иллюзорна: ироническая позиция сама представляет собою не что иное, как *топос* (только привилегированный) — надежное идеологическое убежище, откуда, находясь в полной безопасности, можно критиковать кого угодно и что угодно.

Таким образом, Барт оказывается перед дилеммой: либо тотальный негативизм, чреватый для его носителя полным самоизъятием из культуры, либо тотальный конформизм — пусть и в ироническом модусе. Оба решения для Барта неприемлемы. Он ищет *третий путь*.

Все дело в том, что за всевозможными «идеологемами» и «мифологемами» современного общества Барт остро чувствует наличие вполне реальных *ценностей*, которыми живут люди, в которые они верят и которыми они искренне руководствуются. Ведь идеология, подчеркнем еще раз, — это не «лживое», но всего лишь «ложное» сознание, форма самообмана, не уничтожающая, а *искажающая* аутентичность.

«Миф двусмыслен, — подчеркивает в этой связи Барт, — потому что в нем находят отражение *человеческие качества* тех, кто, ничего не имея, берет его напрокат» (выделено мною. — *Г. К.*). В данном отношении чрезвычайно характерно покаянное признание Барта, разоблачившего миф о девятилетней девочке-вундеркинде, ставшей объектом идеологических манипуляций: «Чтобы демистифицировать Поэтическое Детство, мне пришлось некоторым образом *проявить недоверие* к реальному ребенку — к Мину Друэ. Я вынужден был игнорировать ее пока еще хрупкие, неразвившиеся человеческие возможности, скрытые под толстым слоем мифа. Ведь высказываться *против* маленькой девочки всегда нехорошо»[46].

Барт знает, что внутри любой идеологии всегда пульсирует некое подлинное начало, которое, прибегая к лакановскому языку, он называет *истиной желания*. И поскольку таких «истин» ровно столько, сколько существует на свете субъектов желания, основополагающим тезисом Барта становится культурно-языковой плюрализм, признание множества равноправных ценностно-смысловых инстанций. Все множество культурных языков образует своего рода «сокровищницу», из которой индивид «свободен черпать в зависимости от *истины своего желания*. Подобная свобода есть роскошь, которую всякое общество должно было бы предоставлять своим гражданам: языков должно быть столько, сколько существует различных желаний; это — утопическое допущение, коль скоро ни одно общество не готово пока что дозволить существование множества желаний. Ни одно общество не готово допустить, чтобы тот или иной язык — каков бы он ни был — не угнетал другого языка, чтобы субъект грядущего дня — не испытывая ни угрызений совести, ни подавленности — познал радость от обладания сразу двумя языковыми инстанциями...»[47].

---

[46] *Барт Р.* Избранные работы. С. 127.
[47] Там же. С. 556.

Беда же, как мы видели, заключается в том, что в любом языке живет еще и властное начало, понуждающее к подавлению всех прочих языков, к возведению самого себя в ранг некой нормы, закона и, стало быть, стереотипа.

Вот эта-то двойственность языков и объясняет двойственное к ним отношение со стороны Барта, который, с одной стороны, стремится нейтрализовать их агрессивность, а с другой — высвободить таящееся в них «живое начало».

Не случайно «Удовольствие от Текста» открывается цитатой из Ницше, который писал в «Веселой науке»: «Я хочу все больше учиться смотреть на необходимое в вещах как на прекрасное: так я буду одним из тех, кто делает вещи прекрасными... Я не хочу обвинять, я не хочу даже обвинителей. *Отводить взор* — таково будет мое единственное отрицание! А во всем, вместе взятом, я хочу однажды быть только утвердителем!»[48]

Позиция Барта не вне-культурна и не контркультурна; это — позиция «отводящего взор» утверждения и дистанцирующегося приятия. *«Внеположность*, остающаяся *внутри»* — таково одно из определений, данных Бартом Тексту[49].

Свою исследовательскую стратегию Барт назвал стратегией *похищения* (похищения тех языков, о которых ему приходится говорить), сравнив себя с человеком, перекраивающим и перекрашивающим украденную вещь[50]. Образцом такой стратегии в литературе Барту всегда представлялся роман Флобера «Бувар и Пекюше», где персонажи, мечущиеся от одного буржуазного мифа к другому, прилежно «переписывают» каждый из них, тогда как сам автор, неукоснительно следуя за своими героями, в свою очередь копирует всю эту мифологию, но копирует не буквально, а с помощью «косвенного стиля», как бы в

[48] *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 624.
[49] *Барт Р.* Избранные работы. С. 539.
[50] См.: *Barthes R.* Sade, Fourier, Loyola. P.: Seuil, 1971. P. 15.

условном наклонении[51], создавая тем самым искомый эффект дистанцированного подражания. Именно на такой стратегии построена и вся книга «S/Z», где каждая бальзаковская «лексия» «пере-писана» Бартом в модусе остраняющего слияния.

Вот почему в эссе «Ролан Барт о Ролане Барте» он уподобил себя «эхо-комнате»[52] — помещению, где звучат, сталкиваются между собой и переплетаются самые разные голоса, доносящиеся извне, но где не слышно лишь одного голоса — голоса человека, самого себя превратившего в эту комнату.

Барт, несомненно, был прав, назвав «S/Z» поворотной книгой в своей творческой биографии: начиная с «S/Z», он действительно отказывается от роли чистого аналитика, носителя надкультурного «метаязыка», которым пытался стать в свой структуралистский период, и принимает на себя функцию «лицедея», «гистриона» новой формации — актера, одновременно использующего как аристотелевскую технику мимесиса, так и брехтовскую технику очуждения. Не наивно перевоплотиться, но и не варварски разрушить, а «разыграть» (в обоих смыслах этого слова) полифонию чужих голосов — такова отныне задача Барта, и ключом к такого рода игровому поведению вполне может служить фраза, вынесенная им на обложку «Ролана Барта о Ролане Барте»: «Все здесь сказанное следует рассматривать как слова, произнесенные романическим персонажем или даже — несколькими персонажами»[53].

Действительно, позволяя своим героям занимать самые разные жизненные позиции, высказывать взаимоисключающие суждения, сам романист отнюдь не обязан отождествляться ни с этими позициями, ни с этими суждениями. Однако Барт при этом отказывается и от завершающей, резюмирующей, собственно «авторской» установки, которая могла бы охватить,

---

[51] См.: *Барт Р.* Избранные работы. С. 104.
[52] Roland Barthes par Roland Barthes. P.: Seuil, 1975. P. 78.
[53] Ibid. P. 123.

сопрячь и иерархизировать множество голосов, которым он позволил зазвучать. Его собственная позиция заключается именно в том, чтобы ускользнуть от любой твердой, окончательной позиции — даже от своей собственной, будь она готова возникнуть, так что если бы М.М. Бахтину понадобилось адекватно проиллюстрировать свой тезис о произведении, в котором автор выступает «без собственного прямого языка», находясь не в одной из ценностных плоскостей произведения, а в «организационном центре пересечения плоскостей»[54], то образцовым примером ему могло бы послужить все творчество позднего Барта.

Это принципиальное уклонение от «последнего» слова и от «последней» ценностной установки, которую Барт сознательно заменяет знаменательным смысловым «многоточием» (см. заключительную фразу «S/Z»), привело к тому, что Барт, по замечанию Ц. Тодорова, стал создателем небывалого типа интеллектуального дискурса: насыщенный множеством научных и философских референций, этот дискурс, строго говоря, сам по себе не является научным и на научность не претендует, ибо существует отнюдь не в ассерторическом модусе, но в модусе «художественного вымысла» (fiction), который, как известно, по определению не поддается проверке на истинность/ложность[55]. И действительно, говоря как бы от лица своих «персонажей», безусловно признавая «истину» их желаний, Барт столь же безусловно отказывается судить о том, истинны ли сами эти желания.

Как видим, бартезианская стратегия — это не просто стратегия «похищения» и «перекраски» похищенного, это прежде всего стратегия защиты — защиты от многоголового «чудовища» по имени Идеология, причем в качестве способа такой защиты Барт

[54] *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 414–415.

[55] См.: *Todorov Tz.* Le dernier Barthes. P. 324.

избирает не единоборство, а «смещение», «ускользание», «дрейф». «Я не опровергаю, я дрейфую» — такова его формула[56]. Подобно компании пантагрюэлистов из романа Рабле, он путешествует среди множества идеологических «островов», заранее зная, что ни на одном не найдет окончательного пристанища, и потому причаливает к ним лишь затем, чтобы тут же поднять якорь и пуститься в очередной, столь же бесцельный дрейф, пока его не прибьет к новой случайной земле, — и так без конца. За удовольствие от *безвластия* Барту пришлось заплатить драмой *бездомности* — бездомности, которую сам он предпочитал называть более благородным греческим словом *атопия*.

* * *

Разумеется, Барт отнюдь не первый «атопик» в истории европейского интеллектуализма. Напротив, его поиск опирается на давнюю, уходящую в Античность традицию, представленную многими блестящими именами, и потому нет ничего удивительного в том, что в одном из выступлений[57] на коллоквиуме в Серизи-Ла-Саль (1977), посвященном Барту, достаточно явственно проступила парадигма: *Сократ/Монтень/Барт*, заслуживающая прорисовки.

В самом деле, всем троим присущ радикальный критицизм по отношению к оптической раздробленности действительности, к культуре, распавшейся на множество отдельных, ущербных в своей частичности топосов, и, соответственно, острая потребность в некоем атопическом состоянии, способном вернуть ощущение онтологической полноты и смысловой целокупности мира. Различаются же они прежде всего характером *энергии*, которая ими движет, что позволяет более рельефно очертить облик каждого из них.

---

[56] Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy. P.: UGE, 1978 P. 249.

[57] См.: *Compagnon A.* L'imposture // Prétexte: Roland Barthes Colloque de Cerisy. P. 40–56.

Что касается Сократа, то, хотя его «вопрошающая ирония» (средство «испытания» и «обличения» общепринятых этических норм и расхожих «мнений») была направлена именно на дистанцирование от топосов окружавшей его культуры, сократовскую атопию, в отличие от бартовской, никак не назовешь «бездомностью».

Позиция Сократа двойственна, но эта двойственность глубоко асимметрична. С одной стороны, афинский диалектик без труда провоцировал собеседников на диалог как раз потому, что искренне, принципиально и без всякой рисовки уравнивал себя с ними: принимаясь изобличать чужое невежество, он прежде сознавался в своем собственном; с другой стороны, однако, заявляя, что он знает лишь то, что «ничего не знает», Сократ оставлял за собой только одно, незначительное, на первый взгляд, преимущество — право быть таким невеждой, которого неудержимо влечет истина, который является беззаветным «любителем мудрости» (*философом*) и тем самым получает возможность занять «промежуточное положение между мудрецом и невеждой», как об этом сказано в платоновском «Пире».

Такая «промежуточность» сразу же ставит Сократа в более выгодное, по сравнению с его собеседниками, положение — в положение субъекта, имеющего право задавать вопросы, берущего диалогическую инициативу в свои руки, осуществляющего стратегию «наведения» на искомые ответы. Сам Сократ, конечно, не «мудрец», коль скоро мудрость — исключительная прерогатива божества, но греческий *философ* ясно ощущает свою *причастность* к мудрости; ибо в нем живет «даймонион», олицетворяющий все объективно-истинное, содержащееся во внутреннем мире человека и переживаемое Сократом в качестве высшей реальности и «божественного знамения».

Гиперкритицизм Сократа по отношению к мнимости и неподлинности действительности тем разрушительней, чем сильнее его вера в эту свою причастность к позитивному началу мироздания — причастность,

сопутствуемую почти пророческой вдохновенностью человека, у которого «стойкость и уверенность в себе» переходят в «какое-то радостное веселие и совершенно новую удовлетворенность» (Монтень). Вот почему, предаваясь деструктивной деятельности, приводя (своими едва ли не «детскими» вопросами) собеседников в состояние беспомощности и смятения, Сократ в действительности преследует сугубо конструктивную цель — пробудить в них тягу к истине — добродетели.

Сократ не владеет истиной, она не открыта ему, но он убежден в ее существовании и потому сам открыт навстречу истине, веря в ее доступность «здесь и теперь»: всякий человек подспудно, сам того не подозревая, обладает правильным знанием о вещах, и задача «майевтики» может заключаться лишь в том, чтобы — с помощью совместных усилий участников диалога — извлечь из них это знание.

Энергия платоновского Сократа — это энергия божественной истины, в принципе доступной смертным, а это значит, что сократовская атопия не абсолютна: превратным топосам неподлинного бытия противостоит тот единственный — подлинный и потому привилегированный — топос, с безопасной высоты которого иронический энтузиаст и счастливый избранник божества может критически вопрошать всю «низшую» топику наличной культуры.

Ни такой энергии, ни такого энтузиазма, ни такого чувства избранничества у Барта, конечно, нет.

Нет их и у Монтеня, человека, который, хорошо зная о своей непричастности к какой бы то ни было сверхчеловеческой мудрости, полностью погрузился в «посюсторонний» мир и, в отличие от Сократа, чьим голосом вещал его «даймонион», был способен говорить лишь от собственного лица.

В Монтене нет и следа сократовской «уверенности в себе» или радостной «удовлетворенности». Потрясенный существованием множества «мнений», агрессивно претендующих на истинность, но на поверку оказывающихся лишь эфемерными «кажимо-

стями», *скептический фидеист* Монтень даже и не помышляет об их преодолении: согласно Монтеню, сама эта множественность должна быть попросту узаконена, ибо любые человеческие суждения, коль скоро они не являются боговдохновенными, не могут быть признаны ни истинными, ни ложными, но только более или менее правдоподобными («Истина, которая в ходу среди нас, — это не то, что есть на самом деле, а то, в чем мы убеждаем других»), а потому Монтень не отбрасывает их полностью, но и не принимает до конца.

На территории человеческой культуры, поделенной между множеством мнений-топосов, у Монтеня нет собственного, прочного места; он способен с легкостью занимать и с такой же легкостью оставлять любые места («Писания древних... влекут меня туда, куда им угодно: тот из них, кому я внимаю в данный момент, всегда кажется мне самым правым: я полагаю, что все они правы по очереди, хотя и противоречат друг другу»), так что его уделом оказывается добровольное и нескончаемое «бродяжничество» — источник монтеневской «апатии» и «меланхолии».

Монтень верит, конечно, в существование божественной истины, однако он убежден, что она дается человеку лишь в Откровении, тогда как для несовершенного («лишенного божественной милости») человеческого разума истина — лишь манящий и недоступный мираж. И тем не менее именно погоня за миражом превращается в стимул, побуждающий Монтеня вновь и вновь браться за перо, на каждой странице воспроизводить «непрерывную сумятицу и смену своих мыслей», постоянно корректирующих и оспаривающих друг друга, но не продвигающих автора ни на шаг вперед. «Опыты» — не просто незавершенная, но и принципиально незавершимая книга. Если Монтень и был в чем-то безоговорочно уверен, то только в одном — в том, что он не может и не хочет положить конец процессу ее писания, ибо «конец на том свете»: «Кто же не видит, что я избрал для себя путь, двигаясь по которому безостановочно и неустанно, я буду идти

и идти, пока на свете хватит чернил и бумаги». Энергия Монтеня — это энергия письма[58].

Такая энергия также чужда Барту (он — мастер лаконичной статьи и небольшого эссе, а не объемистых сочинений; «S/Z» — едва ли не самая крупная его работа). Если Сократ уповал на возможность возвыситься над топосами наличной культуры путем приобщения к божественному знанию, а Монтень с меланхолическим упорством пытался «охватить решительно все» (получая в добычу один только «ветер» и «Ничто»), то сверхзадача Барта состоит в том, чтобы преодолеть принудительность топоса как такового, связанную с неизбежной и однозначной «частичностью» его смысла.

Эта частичность — закономерный результат работы любого семантического механизма, цель которого — провести в смысловом континууме четкие границы, расчленить его на «верх» и «низ», «правое» и «левое», «хорошее» и «плохое» и т. п. Такое членение осуществляется с помощью парадигматических оппозиций — антиномий и антитез. Однако, будучи совершенно необходимым средством упорядочения мира, дробя его на твердые смыслы-топосы, антитеза тем самым наглухо закрывает доступ к его смысловой полноте. «Антитеза — это стена без двери. Преодолеть эту стену — значит совершить трансгрессию. Послушные антитезе внешнего и внутреннего, тепла и холода, жизни и смерти, старик и молодая женщина разделены прочнейшим из барьеров — барьером смысла. Вот почему все, что способно сблизить эти противоположные стороны, носит откровенно скандальный характер...» (с. 123 наст. изд.).

Задача Барта не в том, чтобы разрушить антитезу (это невозможно), а в том, чтобы *превозмочь* ее путем нейтрализации, как раз и добившись этим *утопического* состояния *смысловой атопии*. Не упразднить смыс-

[58] См.: *Косиков Г.К.* Последний гуманист, или Подвижная жизнь истины // Монтень М. Опыты. Избранные главы. М.: Правда, 1991. С. 5–32.

лы, но «размягчить» их, вернуть в первозданную стихию «многозначности», «подвижности», «текучести», «трепетности» и тем самым ускользнуть от тиранической власти моносемии — вот чего добивается Барт. «Я мыслю, следовательно, я ускользаю», — мог бы сказать он о себе.

Это ускользание состоит в поиске «промежуточной», «срединной», «нейтральной» позиции между полюсами антитезы (само слово «нейтральность», напоминает Барт, восходит к латинскому *ne-uter* — «ни тот ни другой», а одна из его статей, теоретически подготовивших книгу «S/Z», так и называется: «Мужское, женское, среднее»), однако бартовская «нейтральность» менее всего напоминает «ничейную землю», где происходит взаимное уничтожение или взаимное примирение смыслов, где затухает всякая активность и наступает благостная тишина. Напротив, она предполагает энергию, но энергию, прямо противоположную по своей направленности идеологической энергии, навязывающей человеку строго определенные смыслы в ущерб всем прочим, — энергию, призванную вернуть миру его смысловую целокупность.

Так бартовское разграничение текста-чтения (произведения) и текста-письма (собственно Текста) обретает свое мировоззренческое значение; моносемическая власть текста-чтения с необходимостью должна быть компенсирована безвластной множественностью текста-письма, причем Барт не только вскрывает наличие такого текста *позади* (или *внутри*) классического произведения (новеллы Бальзака), но в какой-то мере сам создает его на глазах у читателей.

Антитеза универсальна, и Барт (ни как личность, ни как писатель) не ускользнул от ее могущества. Он сам сознавал, что пишет более «классично», нежели того требует отстаиваемая им «теория Текста»: «...Мой текст — это *текст-чтение*: я на стороне структуры, фразы... *я пользуюсь классическим письмом*»[59]. Между тем классическое письмо есть не что

[59] Roland Barthes par Roland Barthes. P. 96.

иное, как письмо риторическое, преследующее цели убеждения, а значит и подчинения себе читателя: нетрудно заметить, что стилистике Барта отнюдь не чужд Соблазн власти, орудием которой становятся отделанная фраза, отточенная максима или яркий афоризм. Вот почему первейшая забота Барта состоит в том, чтобы подорвать риторическое начало, коренящееся в недрах его собственного дискурса, для чего он и использует многочисленные способы дезорганизации письма — такие как парцелляция, фрагментация, отступление, оговорочные фразы, скобки, многоточия...

Такая дезорганизация и вызывает к жизни Текст[60], позволяющий (пусть на время) приглушить агрессивное звучание того или иного изолированного смыслового топоса, чтобы расслышать за ним многозвучный «гул» всех возможных смыслов, слившихся в единый хор, где «ничей голос не возвышается, не становится ведущим и не выделяется особо», — гул, «раз и навсегда освобожденный от всех видов насилия»[61].

Энергия, которая движет Бартом, — это и есть воплощенная энергия ненасилия (когда «господство» и «подчинение», осуществляемые субъектом речи, вытесняются «любовью» к нему), энергия нераздельной смысловой полноты — «энергия неуловимого смысла».

Георгий Косиков

---

[60] См.: *Косиков Г.К.* Текст/Интертекст/Интертекстология//Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. С. 8–42.

[61] *Барт Р.* Избранные работы. С. 542, 543.

S/Z

Эта книга — след, оставленный работой двухгодичного (1968 и 1969) семинара, проводившегося в Практической школе высших знаний. Я прошу студентов, слушателей и друзей, участвовавших в этом семинаре, принять посвящение текста, который писался по мере того, как они в него вслушивались.

I. Вынесение оценок

Говорят, что силою аскезы некоторым буддистам удается в одном бобовом зерне разглядеть целый пейзаж. Это как раз то, к чему стремились первые исследователи повествовательных текстов: в одной-единственной структуре они пытались увидеть все существующие на свете повествовательные тексты (а ведь их — несметное множество): из каждого отдельного повествования, рассуждали они, мы извлечем его модель, после чего построим из этих моделей одну большую повествовательную структуру, которую затем (в целях верификации) станем проецировать на любые конкретные повествования; это — изнурительное (*«Без труда не вынешь и рыбку из пруда»*) и в конечном счете нежелательное занятие, ибо в результате текст утрачивает свою специфичность. Впрочем (что бы ни думали сторонники известного мифа о литературном творчестве), сама по себе специфичность отнюдь не является неким нераздельным и неотчуждаемым атрибутом текста; она не определяет его индивидуальный облик, не наделяет его именем, не удостоверяет подпись под ним и не указывает на его завершенность; напротив, это — подвижная специфичность, оформляющаяся и складывающаяся из всей бесконечной совокупности текстов, языков и систем и возобновляющаяся в каждом новом тексте. Мы, стало быть, оказываемся перед выбором: либо вывести все тексты на демонстрационную площадку, уравнять их под взглядом безразличной науки, принудить (путем индуктивной процедуры) походить на Оригинал, к которому они восходят, либо попытаться воссоздать текст, но воссоздать не в его индивидуальности, а в его игровом движении, и — даже не успев заговорить о нем самом — сразу включить в безбрежную парадигму несхожестей, подчинить некой базисной типологии, процедуре оценивания. Однако как распознать ценность текста? Как обосновать первичную типологию текстов? Базисная оценка всей совокупно-

сти текстов не может принадлежать ни науке (ибо оценка — не ее дело), ни идеологии, ибо идеологическая (моральная, эстетическая, политическая, алетическая) ценность текста — это ценность, сопряженная с репрезентацией, а не с производством (идеология «отражает», она не производит). Что же касается нашей оценки, то она может быть связана лишь с определенного типа практикой — практикой письма. С одной стороны, есть то, что можно написать, с другой — то, чего написать уже нельзя; есть то, что принадлежит практике писателя, и есть то, что оказывается вне ее пределов; какие тексты мне самому хотелось бы написать (пере-писать), возжелать, утвердить в этом мире (ведь это мой мир) в качестве действенной силы? Вот эту-то ценность и выявляет процедура вынесения оценок; она устанавливает, что именно может быть сегодня написано (пере-писано), утверждает *текст-письмо*. Почему мы считаем текст-письмо нашей ценностью? Потому, что смысл литературной работы (литературы как работы) в том, чтобы превратить читателя из потребителя в производителя текста. Современная литература переживает жесточайший разлад между изготовителем и пользователем текста, между его владельцем и клиентом, между писателем и читателем — разлад, поддерживаемый самой литературой как социальным установлением. При таком положении вещей читатель пребывает в состоянии праздности, нетранзитивности, иными словами, принимает все слишком *всерьез*: вместо того, чтобы сделать собственную ставку в игре, сполна насладиться чарами означающего, упиться сладострастием письма, он не получает в удел ничего, кроме жалкой свободы принять или отвергнуть текст: чтение оборачивается заурядным *референдумом*. Так, в противовес тексту-письму возникает его противоценность, т. е. негативная, реактивная ценность — то, что можно прочесть, но невозможно написать, — *текст-чтение*. Любой такой текст мы будем называть классическим.

II. Интерпретация

О тексте-письме вряд ли можно сказать многое. Прежде всего, где такие тексты найти? Уж конечно, не в царстве чтения (если и можно их там встретить, то в весьма умеренной дозе: случайно, стороною, неприметно проскальзывают они в некоторые маргинальные произведения): текст-письмо — это не материальный предмет, его трудновато разыскать в книжной лавке. Более того, коль скоро он возникает на базе продуцирующей (а отнюдь не репрезентирующей) модели, он делает невозможным любой критический анализ, ибо стоит последнему возникнуть — и он попросту сольется с этим текстом: пере-писать такой текст — значит распылить, развеять его в безбрежном пространстве различия. Текст-письмо — это вечное настоящее, ускользающее из-под власти любого *последующего* высказывания (которое неминуемо превратило бы его в факт прошлого); текст-письмо — *это мы сами в процессе письма*, т. е. еще до того момента, когда какая-нибудь конкретная система (Идеология, Жанр, Критика) рассечет, раскроит, прервет, застопорит движение беспредельного игрового пространства мира (мира как игры), придаст ему пластическую форму, сократит число входов в него, ограничит степень открытости его внутренних лабиринтов, сократит бесконечное множество языков. Текст-письмо — это романическое без романа, поэзия без стихотворения, эссеистика без эссе, письмо без стиля, продуцирование без продукта, структурация без структуры. А как же быть с текстом-чтением? Такие тексты суть продукты (а не процессы продуцирования); из них-то и состоит необъятная масса нашей литературы. Как же расчленить эту массу? Для этого требуется еще одна — вторичная — операция, следующая за первичной операцией оценки-классификации, — операция более тонкая, основанная на количественном принципе *больше или меньше*, приложимом к каждому тексту. Эта новая операция есть не что иное, как *интерпретация* (в том смысле, какой придавал этому слову Ницше).

Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощенную множественность. Прежде всего представим себе сам образ этой торжествующей множественности, не стесненной никакими требованиями репрезентации (подражания). Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то *в бесконечной дали*, они «не разрешимы» (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем — бесконечность самого языка. Интерпретация, которой требует текст, непосредственно взятый как множественность, не имеет ничего общего с вседозволенностью: речь идет не о том, чтобы снизойти до тех или иных смыслов, свысока признать за ними право на известную долю истины, но о том, чтобы наперекор всякому безразличию утвердить само существование множественности, которое несводимо к существованию истинного, вероятного или даже возможного. Хотя признание множественности текста и является необходимостью, оно все же таит в себе определенные трудности, ибо хотя нет ничего существующего вне текста, не существует и текста как законченного *целого* (что, от обратного, послужило бы источником его внутренней упорядоченности, согласованности взаимодополняющих элементов, пребывающих под отеческим оком Репрезентативной Модели): нужно освободить текст от всего, что ему внеположно, и в то же время освободить из-под ига целостности. Все сказанное означает,

что множественному тексту неведома нарративная структура, грамматика или логика повествования; если временами они и дают о себе знать, то лишь *в той мере* (мы употребляем это выражение в подчеркнуто количественном смысле), в какой мы имеем дело с не до конца множественными текстами, с текстами, в которых множественность представлена более или менее скупо.

III. Коннотация: против

Для оценки этих умеренно множественных (попросту говоря, полисемичных) текстов существует некий усредняющий критерий, позволяющий «зачерпнуть» лишь определенную, главную порцию множественности; этот критерий является чрезмерно тонким и вместе с тем слишком неточным инструментом, чтобы его можно было применять к однозначным по смыслу текстам; в то же время он чересчур беден и не годится для поливалентных, обратимых и откровенно «неразрешимых» (т. е. сугубо множественных) текстов. Этот *скромный* инструмент есть не что иное, как коннотация. У Ельмслева, которому принадлежит определение коннотации, коннотативное значение — это вторичное значение, означающее которого само представляет собой какой-либо знак, или первичную — денотативную — знаковую систему: если обозначить выражение символом E, содержание — символом C, а отношение между ними, как раз и создающее знак, символом R, то формула коннотации примет следующий вид: (ERC) RC. Неудивительно, что коль скоро границы коннотации не определены и она не подчинена никакой типологии текстов, то за ней закрепилась не слишком блестящая репутация. Одни (скажем так: филологи), утверждая, что любой текст по сути своей однозначен и является носителем некоего истинного, канонического смысла, относят существующие параллельно ему вторичные смыслы на счет досужих домыслов критиков. Напротив, другие

(назовем их семиологами) оспаривают само наличие денотативно-коннотативной иерархии; язык, говорят они, будучи материалом денотации, располагая собственным словарем и собственным синтаксисом, представляет собой систему, ничем не отличающуюся от всех прочих; нет никаких оснований ставить эту систему в привилегированное положение, превращать ее в пространство, где господствует некий первичный смысл, в смысловую норму, в источник и точку отсчета для всех сопутствующих смыслов; если мы и связываем с денотацией представление об истине, объективности и законе, то делаем это лишь потому, что все еще склоняемся перед авторитетом лингвистики, которая до самого последнего времени сводила язык к предложению и его лексическим и синтаксическим составляющим; сделать ставку на иерархию — это серьезный шаг: расположить все смыслы текста вокруг некоего ядра денотации (ядро — это центр, святилище, прибежище, свет истины) — значит возвратиться в пределы замкнутого западного дискурса (научного, критического или философского) и его центрированной организации.

IV. И все же — за коннотацию

И все же критика коннотации справедлива лишь наполовину; она не принимает во внимание типологию текстов (эта типология имеет основополагающий характер: любой текст обретает существование лишь после того, как он подвергнется классификации в соответствии со своей ценностью); ведь если текст-чтение существует, если он включен в некую замкнутую систему, созданную Западом, изготовлен по рецептам этой системы, покорен закону Означаемого, то, стало быть, для него характерен особый смысловой режим, и в основе этого режима лежит коннотация. Вот почему полностью отвергать коннотацию — значит отрицать различительную *ценность* текстов, отказываться от определения специфиче-

ского (поэтического и в то же время критического) аппарата текста-чтения, ставить знак равенства между ограниченным и пограничным текстами, лишать себя инструмента типологизации. Коннотация открывает доступ к полисемии классического текста, к той ограниченной множественности, которая составляет его основу (за наличие коннотативных смыслов в современных текстах поручиться уже нельзя). Итак, нам нужно спасти коннотацию от двойного суда, сохранив ее как поддающийся определению, измеримый след *той или иной* множественности текста (ограниченной множественности классического текста). Но что же такое коннотация? Если попытаться дать ей определение, то она представляет собою связь, соотнесенность, анафору, метку, способную отсылать к иным — предшествующим, последующим или вовсе ей внеположным — контекстам, к другим местам того же самого (или другого) текста: это отношение можно назвать по-разному (например, *функцией* или *индексом*), но на него не следует накладывать никаких ограничений; важно только не путать коннотацию с ассоциацией идей, отсылающей к системе представлений данного субъекта, тогда как коннотативные корреляции имманентны самому тексту, самим текстам; или, если угодно, можно сказать так: коннотация — это способ ассоциирования, осуществляемый текстом-субъектом в границах своей собственной системы. Если подойти к коннотации со стороны топики, то коннотативные смыслы — это смыслы, не фиксируемые ни в словаре, ни в грамматике языка, на котором написан данный текст (это, разумеется, факультативное определение, коль скоро словарь способен расширяться, а грамматика — изменяться). С аналитической точки зрения коннотация принадлежит двум пространствам — линейному пространству упорядоченных последовательностей, когда фразы вытекают одна из другой и смысл размножается как бы делением, распространяясь с помощью отводок, и пространству агломерирующему, когда определенные фрагменты коррелируют с теми или иными смыс-

лами, внеположными материальному тексту, образуя в совокупности своего рода туманности означаемых. С топологической точки зрения коннотация обеспечивает рассеяние (ограниченное) смыслов, подобных золотой пыльце, усыпающей зримую поверхность текста (смысл — это золото). С семиологической точки зрения коннотативный смысл — это первоэлемент некоего кода (не поддающегося реконструкции), звучание голоса, вплетающегося в текст. С динамической точки зрения это иго, под которым склоняется текст, это сама возможность подобного гнета (смысл — это сила). С исторической точки зрения коннотация, коль скоро она создает смыслы, по всей видимости поддающиеся фиксации (даже если они не являются лексическими), оказывается источником (хронологически определенным) Литературы Означаемого. С точки зрения своей основной функции (порождение двойных смыслов) коннотация нарушает чистоту коммуникативного акта: это — преднамеренно и сознательно создаваемый «шум», который вводится в фиктивный диалог автора и читателя, это — контркоммуникация (Литература есть не что иное, как умышленная какография). Со структурной точки зрения существование денотации и коннотации, двух систем, считающихся раздельными, позволяет тексту функционировать по игровым правилам, когда каждая из этих систем отсылает к другой в соответствии с требованиями той или иной *иллюзии*. Наконец, с идеологической точки зрения такая игра обеспечивает классическому тексту известную привилегию — привилегию *безгрешности*: первая из двух систем, а именно денотативная, сама к себе оборачивается и сама себя маркирует; не будучи первичным, денотативный смысл прикидывается таковым; под воздействием подобной иллюзии денотация на поверку оказывается лишь *последней* из возможных коннотаций (той, что не только создает, но и завершает процесс чтения), верховным мифом, позволяющим тексту притворно разыгрывать возвращение к природе языка, к языку как к природе: ведь и вправду, разве нам не хочется верить, что в любой

фразе, какие бы смыслы ни высвобождались из нее впоследствии, изначально содержится некое простое, буквальное, безыскусное, *истинное* сообщение, по сравнению с которым все прочее (все, что возникает *позже* и *сверх того*) воспринимается как «литература»? Вот почему, обращаясь к классическому тексту, мы непременно должны сохранить денотацию, это древнее, бдительное, лукавое и лицедействующее божество, вменившее себе в обязанность *изображать* коллективную безгрешность языка.

V. Чтение, забывание

Я читаю текст. Хотя это высказывание и соответствует «духу» французского языка (субъект, глагол, дополнение), но оно не всегда истинно. Чем полнее множественность текста, тем менее оснований утверждать, что он написан до того, как я приступил к его чтению; неверно, что я подвергаю его некой предикативной операции, вытекающей из его сущности и называемой *чтением*; кроме того, мое *я* — это вовсе не безгрешный субъект, предшествующий тексту и обращающийся с ним как с объектом, подлежащим разборке и анализу. Мое «я», примеривающееся к тексту, само уже есть воплощенное множество других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов. Не приходится сомневаться в том, что *объективность* и *субъективность* суть силы, способные завладеть текстом, но эти силы ему не родственны. Субъективность — это образ некой завершенности, которая, как может показаться, заполняет собою текст без остатка; однако на деле эта мнимая завершенность — всего лишь след всех тех кодов, с помощью которых образовано мое «я», так что в конечном счете моя субъективность — не более чем всеобщность стереотипов. Объективность, также стремящаяся наполнить текст, имеет сходную природу: это воображаемая система, подобная всем прочим (только

кастрирующий жест выглядит в ней более беспощадным), или образ, позволяющий мне назваться выигрышным именем, заставить себя признать, хотя и не узнать. Однако опасность объективности и субъективности (и то и другое относится к области воображаемого) угрожает акту чтения лишь тогда, когда мы определяем текст как выразительный (служащий нашему самовыражению) объект, сублимированный с помощью морали, диктуемой истиной, — морали снисходительной в одних случаях и требовательной в других. Между тем чтение — это не паразитарное занятие, не реакция, дополняющая процесс письма, который мы готовы наделить всеми преимуществами первородного творческого акта. Чтение — это работа (вот почему правильнее говорить о лексеологическом, точнее даже лексеографическом акте, коль скоро предметом моего письма оказывается процесс моего собственного чтения), и метод этой работы — топологический: я не прячусь где-либо в тексте, просто меня невозможно в нем обнаружить: моя задача состоит в том, чтобы сдвинуть с места, преобразовать друг в друга различные системы, нацеленные на «меня» отнюдь не больше, чем на текст: с операциональной точки зрения смыслы, которые я выявляю, удостоверены вовсе не «мною» и не другими людьми, они удостоверены печатью собственной *систематичности: доводом* в пользу того или иного прочтения текста может служить лишь последовательная систематичность самого прочтения, т. е. правильность его функционирования. В самом деле, чтение — это языковая работа. Читать — значит выявлять смыслы, а выявлять смыслы — значит их именовать; но ведь все дело в том, что эти получившие имена смыслы устремляются к другим именам, так что имена начинают перекликаться между собой, группироваться, и эти группировки вновь требуют именования: я именую, отбираю имена, снова именую, и в этом-то, собственно, и заключается жизнь текста: она есть становление посредством номинации, процесс непрерывной аппроксимации, метонимическая работа. Сказанное

означает, что применительно к множественному тексту забывание того или иного смысла не может быть признано ошибкой. С чем следует соотносить забываемое? В чем заключается *сумма* текста? Те или иные смыслы вполне могут быть забыты, но лишь при условии, что текст рассматривается под вполне определенным углом зрения. Между тем суть чтения состоит вовсе не в том, чтобы остановить движущуюся цепочку систем, утвердить некую истину, узаконить текст, подготовив тем самым почву для читательских «ошибок»; суть состоит в том, чтобы сопрячь эти системы, учитывая не их конечное число, но их множественность (имеющую бытийное, а не числовое измерение): я вступаю в текст, прохожу сквозь него, я его расчленяю, дроблю, но не произвожу над ним числовых операций. Если мы забываем тот или иной смысл, не стоит оправдываться; ведь забывание — это не какой-то прискорбный дефект чтения, это позитивная ценность — способ заявить о неподсудности текста, утвердить плюрализм систем (стоит только составить законченный список этих систем, как немедленно поднимет голову их единственный, т. е. теологический смысл); именно вследствие того, что я забываю, я и читаю.

VI. Шаг за шагом

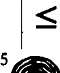
Если мы не хотим упустить из виду множественность текста (сколь бы ограниченной она ни была), то должны отказаться от его членения на большие массивы, чем как раз и занималась классическая риторика, равно как и школьное «объяснение текста»: ни о какой *конструкции* текста не может быть и речи: все в нем находится в процессе ежесекундного и многократного означивания, но при этом никак не сопряжено с итоговым целым, с завершенной структурой. Отсюда — мысль о необходимости поступательного анализа того или иного конкретного текста, что, по всей видимости, влечет за собой некоторые последст-

вия и известные преимущества. Толкование отдельного текста — это не произвольное занятие, которому можно предаваться, прикрываясь успокоительным алиби «конкретности»: единичный текст стоит всех прочих текстов, известных литературе, однако не в том смысле, что он представительствует от их лица (абстрагирует и уравнивает их), а в том, что сама литература есть не что иное, как единый и единственный текст: индивидуальный текст вовсе не дает доступа (индуктивного) к определенной Модели, он служит одним из входов в разветвленную систему с множеством подобных входов; воспользоваться этим входом — значит увидеть вдали не узаконенную структуру норм и отклонений от них, не нарративный или поэтический Закон, но целую перспективу (обрывки чьих-то речей, голоса, доносящиеся из недр других текстов и других кодов) с убегающим, отступающим, таинственно распахнутым горизонтом: всякий текст (единичный) есть воплощенная теория (а не простая иллюстрация) этого убегания, этого бесконечно возобновляемого и никогда не изглаживающегося «различения». Более того, проработать этот единичный текст до мельчайших деталей — значит возобновить структурный анализ повествования с того места, где он до сих пор останавливался, т. е. начать с крупных структур; это значит самого себя наделить властью (временем и возможностью), позволяющей добираться до мельчайших сосудиков смысла, не пропуская ни узелка на ткани означающего, в каждом из них чувствуя присутствие кода или кодов, исходной (или конечной) точкой которых и служит такой узелок; это значит (по крайней мере, на это можно надеяться, работая в соответствующем направлении) заменить простую репрезентативную модель другой моделью, само развертывание которой способно выявить все продуктивные возможности классического текста; осуществляясь медленно и как бы наугад, *шаг за шагом*, такая процедура не ставит своей целью погрузиться в исходный текст, углубиться в него, создать его внутренний образ; она есть не что иное, как *де-*

композиция (в кинематографическом смысле слова) самой работы чтения, его, если угодно, *замедленная съемка* — не вполне образ и не вполне анализ; наконец, уже применительно к самому комментирующему письму, речь идет о постоянных отступлениях (прием, достаточно чуждый научному дискурсу), что позволяет обнаружить обратимость структур, образующих текст; разумеется, классический текст обратим не до конца (он умеренно множествен), так что мы будем читать его в определенной последовательности, которая есть не что иное, как последовательность его написания; вместе с тем комментировать текст шаг за шагом — значит вновь и вновь проникать в него через одни и те же входы, воздерживаться от его *чрезмерной* структурации, не допускать преизбытка структурности, возникающего от ученого усердия — от стремления завершить текст; наша задача состоит в том, чтобы рассыпать текст, а не в том, чтобы собрать его воедино.

VII. Рассыпанный текст

Итак, мы станем рассыпать текст, раздвигать его (как это происходит при небольших сейсмических разломах) на смысловые блоки, поскольку обычное чтение позволяет разглядеть лишь гладкую поверхность текста, незаметно сплавленного струением фраз, скрепленного течением повествования, спаянного повседневным языком с его бесподобной естественностью. Мы станем членить исходное означающее на ряд коротких, примыкающих друг к другу фрагментов, которые назовем *лексиями*, имея в виду, что они представляют собою единицы чтения. Скажем прямо: такое членение будет носить сугубо произвольный характер, не предполагая никакой методологической ответственности; ведь такому членению подвергаются означающие, между тем как предметом нашего анализа послужат исключительно означаемые. Объем каждой лексии будет колебаться от



нескольких слов до нескольких предложений; это вопрос простого удобства; довольно и того, чтобы лексия представляла собой некое оптимальное пространство, позволяющее выявлять смыслы; ее протяженность, устанавливаемая эмпирически, будет зависеть от плотности коннотации, неодинаковой в различных местах текста; нужно только, чтобы в каждой лексии присутствовало не более трех или четырех смысловых единиц. Текст в целом можно сравнить с небосводом — плоским и в то же время бездонным, ровным, бескрайним, зеркально гладким; подобно авгуру, рисующему концом своего жезла воображаемый четырехугольник перед тем, как приступить к гаданию по полету птиц, комментатор очерчивает в тексте зоны чтения, чтобы проследить совершающееся в них движение смыслов, обнажение кодов и перетекание цитации. Лексия — это всего лишь оболочка семантической емкости, кряж множественного текста, который подобен донному основанию — средоточию возможных (и вместе с тем упорядоченных, удостоверенных самой систематичностью процесса чтения) смыслов, поверх которого струится дискурсный поток. Лексия и единицы, ее составляющие, подобны некоему кубику, грани которого обклеены словами, словесными группами, фразами или абзацами, иначе говоря, их облекает язык, выступающий в роли «естественного» эксципиента.

VIII. Раздробленный текст

При всей своей искусственности подобное членение позволяет разглядеть процесс трансляции и повторения означаемых. Выявляя эти означаемые в каждой из лексий, мы стремимся установить не истину (глубинную, стратегическую структуру) текста, но его множественность (пусть и неполную), а обнаруживая в лексиях те или иные смысловые единицы (коннотации), не собираемся подвергать их никаким перегруппировкам или наделять метасмыслом, яко-

бы воплощающим архитектоническую завершенность текста (просто в приложении мы попытаемся сблизить некоторые сегменты, возможно утратившие взаимосвязь в процессе чтения). Наша задача — не критика того или иного текста и не конкретная критика *данного* текста; мы хотим предоставить в распоряжение разных типов критики (психологической, психоаналитической, тематической, исторической, структуральной) семантический материал (разделенный, но не распределенный) с тем, чтобы каждая из них, если захочет, сама вступила в игру, позволила услышать собственный голос, рождающийся из вслушивания в один из голосов текста. Мы намереваемся очертить стереографическое пространство письма (в данном случае — письма классического, читаемого). Поэтому комментарий, стремящийся утвердить идею множественности, просто не способен функционировать в атмосфере «уважения» к тексту: мы будем непрестанно дробить, прерывать этот текст, не испытывая ни малейшего почтения к его естественному (синтаксическому, риторическому, сюжетному) членению; всякого рода наблюдения, объяснения и отступления будут возникать в точках напряжения читательского ожидания, отрывать глагол от его дополнения, имя — от определения; работа комментатора, которому удалось наконец освободиться от власти идеологии целостности, как раз и будет состоять в том, чтобы проявлять к тексту всяческую *непочтительность*, *перебивать* его на каждом шагу. Вместе с тем предметом критики станет не *качество* (в данном случае изумительное) текста, а его «естественность».

IX. Сколько прочтений?

Следует, наконец, допустить еще одну, последнюю, вольность — право читать текст так, словно он уже был прочитан. Любители увлекательных историй могут, конечно, начать с конца, первым делом прочи-

тав новеллу Бальзака, помещенную в приложении, во всей ее непосредственности и цельности — такой, какой она была опубликована, такой, какой ее обычно читают. Однако коль скоро мы стремимся к постижению множественности, то не можем оставить эту множественность за порогом чтения; чтение само должно быть множественным, не соблюдающим правил вхождения в текст, так что «первое» прочтение вполне может оказаться и последним, словно сама реконструкция текста осуществляется лишь затем, чтобы вернуть нас к его изощренной связности; в этом случае означающему даруется еще одна, добавочная риторическая фигура — скольжение. Перечитывание — это занятие, претящее торгашеским привычкам и идеологическим нравам нашего общества, которое рекомендует, прочитав ту или иную историю, немедленно ее «выбросить» и взяться за новую, купить себе другую книгу; право на перечитывание признается у нас лишь за некоторыми маргинальными категориями читателей (детьми, стариками и преподавателями); мы же предлагаем рассматривать перечитывание как исходный принцип, ибо только оно способно уберечь текст от повторения (люди, пренебрегающие перечитыванием, вынуждены из любого текста вычитывать одну и ту же историю), повысить степень его разнообразия и множественности: перечитывание выводит текст за рамки внутренней хронологии («это произошло *до* или *после* того»), приобщая его к мифическому времени (где нет ни *до*, ни *после*); оно отвергает всякую попытку убедить нас, будто первое прочтение есть не что иное, как первичное прочтение — наивное, непосредственное, нуждающееся лишь в последующем «объяснении», интеллектуализации (так, словно существует некое первоначало чтения, так, словно до нас никто не читал: не бывает *первого* прочтения, не бывает даже тогда, когда текст, пользуясь известными приемами *задержки ожидания*, рассчитанными не столько на убедительность, сколько на зрелищный эффект, пытается вызвать у нас такую иллюзию); перечитывание — это

вовсе не потребление текста, это игра (игра как повторение несходных комбинаций). Если, таким образом, мы *немедленно* перечитываем текст (я намеренно допускаю противоречие в терминах), то делаем это затем, чтобы обрести — как под воздействием наркотика (эффект возобновления, эффект несходства) — не «истинный», но множественный текст: тот же, что и прежде, и вместе с тем обновленный.

X. Сарразин

Что касается выбранного нами текста (из каких соображений мы на нем остановились? Я знаю только, что мне уже давно хотелось проанализировать какой-нибудь короткий рассказ целиком и что к новелле Бальзака мое внимание было привлечено исследованием Жана Ребуля[1]; по словам автора, на его собственный выбор повлияло одно место у Жоржа Батая; вот так я и оказался вовлечен в *затею*, всю необъятность которой — взявшись за сам текст — мне еще только предстояло уразуметь), то это — бальзаковский *«Сарразин»*[2].

(1) САРРАЗИН
*Заглавие ставит вопрос: *Сарразин — что это?* Имя нарицательное? имя собственное? вещь? мужчина? женщина? Ответ будет получен лишь много позднее — в жизнеописании скульптора по имени Сарразин. Будем называть *герменевтическим кодом* (для простоты обозначим его при помощи сокращения ГЕРМ.) такую совокупность единиц, функция которых — тем или иным способом сформулировать вопрос, а затем и ответ на него, равно как и указать на различные обстоятельства, способные либо подготовить вопрос, либо отсрочить ответ; или еще так: сформулировать загад-

[1] *Reboul J.* Sarrasine ou la castration personnifiée // Cahiers pour l'Analyse. 1967. Mars–avril.

[2] Сцены парижской жизни. См.: *Balzac H.* La Comédie humaine. T. IV. P.: Seuil, 1966. P. 263–272, présentation et notes de Piérre Citron.

ку и дать ее разгадку. Таким образом, заглавие *«Сарразин»* вводит первый член некоторой последовательности, которая будет закрыта только в лексии № 153 (ГЕРМ. Загадка I (ведь в новелле возникнут и другие загадки): вопрос).

**Слово *Сарразин (Sarrasine)* несет в себе и другую коннотацию — коннотацию *женскости*, ощущаемую любым французом, коль скоро для него нормально воспринимать конечное *е* как специальную морфему женского рода — в особенности когда речь идет об имени собственном, мужская форма которого (Sarrazin) также установлена французской ономасиологией. Женскость (коннотированная) — это такое означаемое, которое будет неоднократно возникать в различных местах текста; это подвижная единица, способная вступать в сочетания с другими единицами того же типа, создавая характеры, атмосферу, образы, символы. Хотя все выявляемые нами единицы представляют собой означаемые, «женскость» принадлежит к классу образцовых означаемых, это — означаемое как таковое, означаемое, возникающее за счет коннотации почти в общепринятом смысле этого слова. Будем (без дальнейших уточнений) называть эту единицу означаемым или *семой* (в семантике сема — это единица плана содержания) и обозначим подобные единицы при помощи сокращения СЕМ., довольствуясь в каждом случае фиксацией коннотативного означаемого, к которому отсылает лексия, при помощи какого-нибудь (пусть даже приблизительного) слова (СЕМ. Женскость).

(2) *Я был погружен в глубокую задумчивость,*

*В анонсированной здесь задумчивости нет ничего зыбкого; со всей определенностью она будет выражена при помощи одной из наиболее известных риторических фигур — антитезы с ее последовательно появляющимися членами — садом и залом, смертью и жизнью, холодом и теплом, внешним и внутренним. Лексия, таким образом, *анонсирует* некую большую символическую форму, объемлющую все пространство субституций и вариаций, которые поведут нас от

сада к кастрату, от зала — к молодой женщине, возлюбленной повествователя, не говоря уже о загадочном старце, роскошной мадам де Ланти или лунном Адонисе на картине Виена. Итак, в пределах символического поля выделяется некая обширная область — область Антитезы; поначалу возникает такая единица (*«задумчивость»*), которая позволяет вступить в эту область, соединяя два противоположных члена Антитезы (А/В) (все единицы этого символического поля мы станем обозначать буквами СИМВ. Здесь: СИМВ. Антитеза: АВ).

**Состояние поглощенности (*«Я был погружен...»*) заранее предполагает (по крайней мере в читаемом дискурсе) некоторое событие, которое положит ему конец (*«...когда я был пробужден разговором»*, № 14). Подобного рода последовательности предполагают мотивированность человеческого поведения. Пользуясь аристотелевской терминологией, устанавливающей зависимость между *праксисом* и *проайресисом*, т. е. способностью человека обдумывать результаты своего поведения, мы станем называть этот код действий и поступков *проайретическим* (правда, в повествовательном тексте «обдумывает» действие не персонаж, а сам дискурс). Обозначим этот акциональный код, код действий буквами АКЦ.; кроме того, коль скоро все эти действия организуются в ряды, выделим каждый такой ряд с помощью родового названия, подобного названиям последовательностей, и — по мере появления его членов — станем их нумеровать (АКЦ. «Быть погруженным»: 1: быть поглощенным).

(3) *как это случается подчас со всяким, даже самым легкомысленным человеком, в разгар шумного празднества.*

*Информация о том, что «происходит празднество», данная здесь косвенно (к ней вскоре добавятся другие информативные сообщения — некий особняк в предместье Сент-Оноре), является составной частью релевантного означаемого: богатство семейства Ланти (СЕМ. Богатство).

**Фраза представляет собой не что иное, как трансформацию возможной пословицы: *«На шумном празднестве глубокая печаль»*. Она произнесена неким коллективным, анонимным голосом, исходящим из недр универсальной человеческой мудрости. Данная единица принадлежит, стало быть, гномическому коду, и это один из многочисленных кодов знания или мудрости, к которым текст непрестанно отсылает; обобщенно назовем их *культурными кодами* (хотя, по правде сказать, любой код является культурным), или же, коль скоро они позволяют дискурсу опереться на авторитет науки и морали, кодами референций (РЕФ. Гномический код).

XI. Пять кодов

По воле случая (но случая ли?) уже в первых трех лексиях (в заглавии новеллы и в ее первой фразе) мы встречаемся с пятью большими кодами, к которым отныне будут тяготеть все означаемые нашего текста, причем для этого не придется прибегать ни к каким натяжкам: мы не встретим ни одного кода помимо пяти упомянутых и ни одной лексии, которая не нашла бы в них своего места, и так — вплоть до самого конца. Вернемся на минуту к этим кодам и взглянем на них по очереди, не пытаясь установить между ними иерархические отношения. Задача герменевтического кода заключается в выделении таких (формальных) единиц, которые позволяют сконцентрировать, загадать, сформулировать, ретардировать и, наконец, разгадать загадку (некоторые из этих единиц иногда отсутствуют, но чаще повторяются; строгий порядок их появления не обязателен). Что касается сем, то мы ограничимся тем, что просто их выделим, но не станем прикреплять к тому или иному персонажу (месту или предмету) или упорядочивать их так, чтобы они образовали какое-либо тематическое поле; мы сохраним за ними право на непостоянство и хаотичность, благодаря чему они начинают напоминать пылинки, мерцающие смыслом. Воздержимся

мы и от структурации символического поля — арены поливалентности и обратимости; наша главная цель остается прежней — показать, что доступ к этому полю возможен через многие, причем равноценные входы, и это наводит на размышления о его таинственной глубине. Действия (образующие проайретический код) организуются в последовательности; их можно наметить лишь приблизительно, поскольку любая проайретическая последовательность — это всего лишь результат читательского искусства: всякий читатель объединяет те или иные единицы информации с помощью обобщающих акциональных названий (*Прогулка, Убийство, Свидание*), так что именно они формируют последовательность, которая возникает лишь тогда и постольку, когда и поскольку ей можно дать название; последовательность разворачивается в ритме номинации, которая сама себя ищет и сама себя запечатлевает; она, стало быть, опирается не столько на логические, сколько на эмпирические основания, и поэтому бесполезно понуждать ее вступать в узаконенные реляционные связи; ей ведома лишь одна логика — логика *уже-сделанного, уже-читанного*: отсюда — как разнообразие самих последовательностей (иногда относящихся к области тривиального, а иногда — возвышенно-романического), так и разнообразие составляющих их единиц (неважно, много их или мало); в данном случае мы также не будем стремиться к структурации; довольно будет и простого перечня (внешнего и внутреннего) этих последовательностей, чтобы обнаружился множественный смысл их текстуры, образующий плетеный узор. И наконец — культурные коды, которые суть не что иное, как цитации — извлечения из какой-либо области знания или человеческой мудрости; выделяя эти коды, мы ограничимся указанием на тип цитируемого знания (физического, физиологического, медицинского, психологического, литературного, исторического и т. п.), отнюдь не пытаясь сконструировать — или реконструировать — воплощаемую в них культуру.

XII. Сплетающиеся голоса

Пять кодов образуют своего рода ячеистую сеть, топику, через которую пропускается любой текст (точнее, будучи пропущен через нее, он и становится текстом). Вот почему, не стремясь структурировать ни каждый код в отдельности, ни все пять кодов вместе, мы делаем это сознательно — затем, чтобы утвердить поливалентность и частичную обратимость текста. Речь, в сущности, не о том, чтобы обнаружить ту или иную готовую структуру, а о том, чтобы по возможности инициировать процесс структурации. Лакуны и некоторые недосказанности в анализе предстанут как своего рода следы, свидетельствующие о текучести текста; ведь если текст и подчиняется какой-либо форме, то эта форма отнюдь не единообразна, не архитектонична, не завершена: она подобна обломку, обрывку, разорванной и разметанной сети, она воплощает внутренние движения и модуляции, происходящие при том колоссальном процессе *затухания*, который сопровождается интерференцией глохнущих сообщений. Итак, то, что мы называем здесь *Кодом*, — это не реестр и не парадигма, которую следует реконструировать любой ценой; код — это перспектива цитации, мираж, сотканный из структур; он откуда-то возникает и куда-то исчезает — вот все, что о нем известно; порождаемые им единицы (как раз и подлежащие описанию) сами суть не что иное, как текстовые выходы, отмеченные указателями, знаками того, что здесь допустимо отступление во все прочие области каталога (любое конкретное *Похищение* с неизбежностью отсылает нас ко всем ранее описанным похищениям); все это осколки чего-то, что *уже* было читано, видено, совершено, пережито: код и есть след этого *уже*. Отсылая к написанному ранее, иначе говоря, к Книге (к книге культуры, жизни, жизни как культуры), он превращает текст в проспект этой Книги. Или так: каждый код воплощает одну из сил, способных завладеть текстом (в тексте все они пересекаются), олицетворяет один из Голосов, сплетающихся в текст. Возникает ощущение, что наряду с непосредственными сообщени-

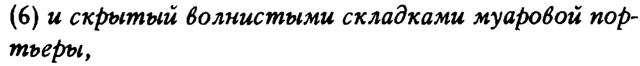
ями до нас доносятся еще и какие-то голоса *издалека*; это и есть коды: их происхождение «затеряно» в непроницаемой перспективе *уже-написанного* и потому, переплетаясь между собой, они лишают происхождения само высказывание: вот это-то скопление голосов (кодов) и становится письмом, стереографическим пространством, где пересекаются пять кодов, пять голосов — Голос Эмпирии (проайретизмы), Голос Личности (семы), Голос Знания (культурные коды), Голос Истины (герменевтизмы) и Голос Символа.

(4) *Часы Елисейского дворца Бурбонов только что пробили полночь.*

*Логика метонимии ведет нас от Елисейского дворца Бурбонов к семе *Богатство*, потому что предместье Сент-Оноре — это богатый квартал. Это богатство само коннотировано: будучи кварталом нуворишей, предместье Сент-Оноре отсылает — посредством синекдохи — к Парижу времен Реставрации — к мифическому месту быстро сколоченных состояний сомнительного происхождения, где золото дьявольским образом возникает неизвестно откуда (это символическое определение спекуляции) (СЕМ. Богатство).

(5) *Сидя в проеме окна*

*Развитие антитезы обычно предполагает раскрытие каждой из частей (A, B). Существует и третья возможность — их совместное появление. Эта возможность может быть чисто риторической, если речь идет о том, чтобы *анонсировать* или *резюмировать* антитезу; однако она может приобрести буквальный смысл, коль скоро вопрос встанет о вещественном объединении антитетически противопоставленных элементов: эта функция достается здесь *проему* — промежуточному рубежу между садом и залом, смертью и жизнью (СИМВ. Антитеза: срединность).



(6) *и скрытый волнистыми складками муаровой портьеры,*

*АКЦ. «Укромное место»: 1: быть скрытым.

(7) *я без помехи мог созерцать сад особняка, где проводил этот вечер.*

**Я мог созерцать* значит: *я собирался описать*. Первый член антитезы анонсируется здесь с риторической точки зрения (по правилам риторического кода): манипулирует дискурс, а не рассказываемая история (СИМВ. Антитеза: А: анонс). Сразу же заметим (ниже мы возвратимся к этой теме), что созерцание *(contemplum)*, предполагающее позицию наблюдателя, который произвольно очерчивает границы собственного поля зрения (*templum* авгуров), позволяет соотнести все описание с моделью живописного полотна.

**СЕМ. Богатство (празднество, предместье Сент-Оноре, частный особняк).

XIII. Citar

Празднество. Предместье. Особняк. — В этих словах содержится вполне нейтральная — словно бы растворенная в *естественном* течении дискурса — информация; в действительности же мы имеем дело со своего рода живописными мазками, с помощью которых на подмалеванном фоне «задумчивости» возникает образ Богатства. Таким образом, одна и та же сема «цитируется» несколько раз кряду; нам хотелось бы придать здесь слову «цитация» тавромахический смысл: *citar* — это щелчок каблуками, когда изогнувшийся тореро заставляет быка броситься на бандерильи. Подобным же образом нужное означаемое (богатство), «цитируясь», вместе с тем избегает вплетения в дискурсную нить. Вот такая, вскользь промелькнувшая, цитация, прием скрытой и прерывистой тематизации, чередование плавной текучести и взрывной резкости как раз и характерны для коннотативного *поведения*; создается впечатление, что семы плавают совершенно свободно, сбиваясь в некие галактики, образованные мельчайшими, причем никак не упорядоченными, единицами информации: повествовательная техника импрессионистична: с ее помощью означаю-

щее дробится на частицы вербальной материи, и только сплавившись воедино, эти частицы порождают смысл: в основе такой техники лежит принцип членения континуума (на этом принципе, кстати сказать, строятся «характеры» персонажей); чем больше синтагматическая дистанция, разделяющая две конвергентные единицы, тем искуснее рассказ; все зависит от степени запечатленности: та или иная черточка должна проскальзывать как бы между прочим, так, словно совершенно неважно, позабудется она или нет, а между тем, повторно, в видоизмененной форме возникнув где-нибудь в другом месте, она уже — воспоминание; эффект, производимый текстом-чтением, основан на принципе солидарности (текст-чтение «склеивает»); и, однако, чем больше зазор между солидарными единицами, тем искуснее выглядит искусство. Цель (идеологическая) подобной техники заключается в том, чтобы натурализовать смысл и, стало быть, удостоверить реальность рассказываемой истории; ведь принято считать, что (на Западе) смысл (система) антитетичен природе и истории. Поэтому натурализация становится возможной лишь потому, что единицы значимой информации, отпускаемой — или предлагаемой — в гомеопатических дозах, вкраплены в материал, который считается «естественным», — в материал языка; парадокс в том, что функция языка, этой целостной смысловой системы, состоит именно в десистематизации вторичных смыслов, в натурализации процесса их производства и удостоверении вымысла: коннотация глохнет в ровном шуме, издаваемом «фразами», «богатство» растворяется в потоке совершенно «естественного» синтаксиса (подлежащее плюс обстоятельственное дополнение), с помощью которого нам сообщается, что празднество происходит в особняке, расположенном в одном из парижских кварталов.

(8) *Неясные силуэты деревьев, наполовину засыпанных снегом, смутно выступали на сероватом фоне облачного неба, слабо освещенного луной. В этой призрачной обстановке они отдаленно напоминали привидения,*

полузакутанные в свои саваны, — гигантское воспроизведение знаменитой «Пляски мертвецов».
*СИМВ. Антитеза: А: внешнее.
**Снег отсылает здесь к идее холода, однако такая связь лишена внутренней необходимости и потому возникает далеко не всегда: снег, этот легкий, пушистый покров, коннотирует скорее тепло однородных субстанций, представление о некоем защищенном убежище. Идея холода возникает здесь оттого, что деревья засыпаны снегом лишь наполовину, иными словами, холод связан не с самим снегом, а с тем, что его мало; зловещее впечатление производит обычно все, что покрыто не до конца, — все общипанное, ободранное, расцарапанное, все, чему недостает полноты, что подтачивается тем или иным изъяном (СЕМ. Холод). Это впечатление усиливает и луна. В данном случае она выглядит откровенно зловеще, выхватывая из темноты и обнажая призрачный пейзаж; позднее, однако, выступая в качестве субститута алебастровой лампы, луна приобретает двусмысленную мягкость, освещая и феминизируя Адониса на картине Виена (№ 111) (этот портрет послужит моделью для *«Эндимиона»* Жироде, о чем будет достаточно ясно сказано в № 547). Ведь луна есть не что иное, как *малый* свет и полное отсутствие тепла: она светит не сама по себе, а только отражая чужой свет; тем самым она становится эмблемой кастрата и его изъяна — бесплодным сиянием, имитирующим женскость во времена, когда кастрат был молод (Адонис), и превращающимся в серый налет, когда он состарился (старик, сад) (СЕМ. Лунность). Более того, сама призрачность знаменует здесь (и будет знаменовать в дальнейшем) все, что выходит за пределы человеческого естества; сверх-природа и экстра-мир суть не что иное, как результат трансгрессии, осуществляемой кастратом, который (позднее) предстанет и как Сверх-женщина, и как олицетворение мужской неполноценности (СЕМ. Призрачность).
***РЕФ. Искусство *(пляска мертвецов)*.

(9) *Обернувшись в противоположную сторону,*
*Переход от одного элемента Антитезы (сад, внешнее)

к другому (зал, внутреннее) носит здесь телесный характер; речь, стало быть, идет не о мастерстве самого дискурса (связанном с риторическим кодом), но лишь о физическом акте соединения противоположностей (имеющем место в пределах символического поля) (СИМВ. Антитеза: срединность).

(10) *я мог любоваться пляской живых существ!*
**Пляска мертвецов* (№8) некогда представляла собой стереотип, застывшую синтагму. Здесь эта синтагма разделяется надвое и дает начало новой синтагме (*пляска живых существ*). Поэтому в данном случае одновременно слышатся голоса двух кодов — коннотативного (в *пляске мертвецов* смысл обладает нераздельным единством, ибо является продуктом некоего кодифицированного знания — истории Искусств) и денотативного (в *пляске живых существ* каждое слово, сохраняя свое словарное значение, просто примыкает к соседнему слову). Такая несогласованность, напоминающая своего рода страбизм, как раз и порождает игру слов, построенную по модели Антитезы (формы, символическое значение которой нам уже известно): общий ствол (*пляска*) разделяется на две противопоставленные синтагмы (*мертвецы/живые существа*), подобно тому как тело рассказчика, представляя собой некое единое пространство, дает начало и саду, и залу (РЕФ. Игра слов).
**Выражение *«Я мог созерцать»* ввело первую часть (А) Антитезы (№ 7), тогда как симметричное выражение *«Я мог любоваться»* вводит ее вторую часть (В). Если акт созерцания отсылал нас к сугубо живописному полотну, то любование танцевальным залом с его формами, цветами, звуками и запахами позволяет сопоставить следующее в № 11 описание этого зала с театральной (сценической) моделью. Мы еще вернемся к этой зависимости литературы (причем именно в ее «реалистической» версии) от других изобразительных кодов (СИМВ. Антитеза: В: анонс).

(11) *Роскошный зал, украшенный по стенам серебром и золотом, сверкающие люстры, горящие огнем бесчис-*

ленных свечей. Здесь толпились, двигались, порхали, словно бабочки, самые красивые женщины Парижа, самые богатые и знатные, самые блестящие и нарядные, ослепляющие взор игрой своих драгоценностей. Цветы на голове, на груди, в волосах; цветы, рассыпанные по ткани платья или гирляндой извивающиеся вдоль подола. Легкий трепет, мягкие сладострастные движения, заставляющие обвиваться вокруг стройных тел кружева, бленды, газ и шелк. Изредка то там, то здесь чей-нибудь искристый взгляд на мгновение спорил с огнями люстр и блеском алмазов, разжигая и без того пламенеющие сердца. Можно было кое-где уловить многозначительный кивок любовнику и досадливую гримаску по адресу мужа. Звон золота и восклицания партнеров при каждом неожиданном повороте игры сливались со звуками музыки и рокотом разговоров. Волна ароматов и винные пары окончательно одурманивали и болезненно разжигали воображение этой толпы, опьяненной и пресыщенной всеми наслаждениями жизни.

*СИМВ. Антитеза: В: внутреннее.

**Женщины преображены в цветы (цветы рассыпаны повсюду); позднее сема *растительности* будет закреплена за возлюбленной рассказчика (чьи формы будут названы «цветущими»); с другой стороны, растительность коннотирует идею чистой (в своей органичности) жизни, представляющей антитезу той мертвой «вещи», которую являет собою старик (СЕМ. Растительность). Дрожание кружев, колыхание шелков, волны ароматов вводят сему *воздушности*, противопоставленную угловатости (№ 80), геометричности (№76) и сморщенности (№82), т. е. всем формам, служащим для определения старика. По контрасту старик видится как некая *машина*; однако можно ли вообразить себе (по крайней мере в читаемом дискурсе) *невесомую, словно воздух, машину!* (СЕМ. Воздушность).

***СЕМ. Богатство.

****Кроме того, в приведенной лексии содержится аллюзия на атмосферу адюльтера; она коннотирует представление о Париже как о безнравственном городе (парижские состояния, в том числе и состояние

Ланти, нажиты неправедными путями) (РЕФ. Этническая психология: Париж).

(12) *Таким образом, справа от меня была мрачная и безмолвная картина смерти, слева — едва сдерживаемое в рамках приличия вакхическое веселье. Тут — природа, холодная, печальная и словно облаченная в траур, там — люди, опьяненные радостью жизни.* *СИМВ. Антитеза: АВ: резюме.

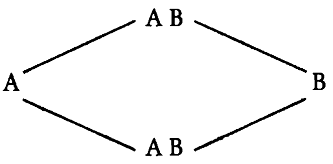
(13) *Находясь как бы на грани, отделяющей друг от друга эти две столь различные картины, повторение которых в бесконечном разнообразии делает Париж самым веселым и в то же время самым философским городом в мире, я был во власти смешанных, словно винегрет, чувств и мыслей, то радостных, то мрачных. Левой ногой я отбивал такт музыки, а правой, казалось, стоял в гробу. И в самом деле, правая нога моя застыла от холодного сквозного ветра, обдававшего одну половину моего тела, в то время как другая согревалась влажным теплом танцевального зала — неприятное явление, так часто имеющее место на балу.*
*Слово *«винегрет»* коннотирует представление о чем-то многосоставном, о смеси *не связанных между собою,* разнородных элементов. Позднее эта сема будет перенесена с рассказчика на Сарразина (№ 159), и это доказывает, что рассказчик — вовсе не второстепенный, выполняющий вводящую функцию персонаж: в символическом плане он равноправен герою. *Сложность* противопоставляется состоянию, которое в дальнейшем сыграет важную роль в истории Сарразина, ибо окажется связанным с первым полученным им наслаждением — *смягченностью* (№ 213). Крах Сарразина, а вместе с ним и рассказчика — это крах субстанции, которой не удалось «схватиться», сплавиться воедино (СЕМ. Сложность).
**В приведенной лексии слышатся голоса двух культурных кодов — кода этнической психологии (РЕФ. «Париж») и кода Домашней Медицины («долго ли схватить простуду, сидя на сквозняке в проеме окна») (РЕФ. Медицина).

***Поскольку все здесь сводится к сугубо физической, прозаической и пустяковой причине, то сама причастность рассказчика к глубинному, символическому смыслу Антитезы оказывается поданной иронически, изображается как нечто банальное и малозначительное; рассказчик делает вид, будто отвергает символическое измерение, — так, словно все дело сводится для него к «сквозняку»; он, впрочем, будет наказан за свое неверие (СЕМ. Асимволизм).

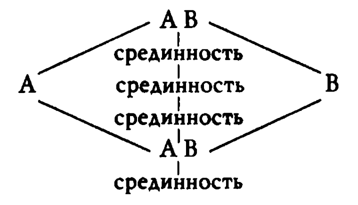
XIV. Антитеза I: придаток

На протяжении столетий своего существования риторике удалось выделить несколько сот фигур, которые представляют собой продукт систематизаторской работы по называнию и упорядочению мира. Наиболее устойчивой из этих фигур является Антитеза; ее очевидная функция заключается в том, чтобы при помощи такого металингвистического инструмента, как имя, освятить (и освоить) принцип разделенности и неслиянности противоположностей. Испокон веков Антитеза призвана разъединять; она ищет опору в самой природе противоположностей — природе, которой свойственна непримиримость. Члены Антитезы отличаются друг от друга не просто наличием или отсутствием того или иного признака (что характерно для обычной парадигматической оппозиции), но тем, что оба они *маркированы*: их различие отнюдь не вытекает из диалектического процесса взаимодополнения (невесомость против полновесности); напротив, Антитеза — это противоборство двух полновесных элементов, застывших друг перед другом в ритуальной позе, словно два тяжеловооруженных воина; Антитеза — это фигура, воплощающая некое *неизбывное*, извечное, от века повторяющееся противостояние; это образ непримиримой вражды. Вот почему любой союз между антитетическими элементами, любое их смешение или примирение, одним словом, любой переход через стену Антитезы оказывается формой трансгрессии; риторика,

конечно, вполне может заново придумать какую-нибудь фигуру для обозначения трансгрессии, однако такая фигура уже существует: это *парадокс* (или соединение несоединимых слов) — фигура редкая и представляющая собой крайнее средство примирить непримиримое, используемое кодом. Будучи скрыт в оконном *проеме*, занимая срединное положение между залом и садом, находясь на внутренней границе, разделяющей противоположности, т. е. взобравшись на стену Антитезы, рассказчик как раз и являет собой эту фигуру: именно с его помощью осуществляется и поддерживается трансгрессия. Пока что в этой трансгрессии трудно усмотреть что-либо катастрофическое: поданная несколько иронически и приземленно и тем самым натурализовавшись, она описывается *приязненно*, и ничто в ней не предвещает того ужаса, который таится в символе (в символе как воплощении ужаса); и тем не менее ее взрывоопасность заметить нетрудно. Почему? С риторической точки зрения все ячейки, предполагаемые антитезой сада и зала, уже заполнены: сначала была анонсирована некоторая фигура (AB), затем были введены и описаны составляющие ее элементы и, наконец, вся антитеза была еще раз представлена в виде гармонически замкнутого круга.



Все дело, однако, в том, что к этой риторически завершенной структуре *добавился* еще один элемент, и этим элементом оказалась позиция самого рассказчика (обозначаемая нами как «срединность»).



Срединность нарушает риторическую — или парадигматическую — гармонию Антитезы (AB/A/B/AB), и это нарушение является не результатом нехватки, а результатом избытка: в антитезе обнаруживается *лишний* элемент, и этот чужеродный придаток есть не что иное, как тело (тело рассказчика). Именно в качестве придатка тело оказывается местом трансгрессии, которую осуществляет повествование; именно на уровне тела разделительный барьер Антитезы должен рухнуть, а два ее *непримиримых* элемента (внешнее и внутреннее, холод и тепло, смерть и жизнь), посредством одной из самых поразительных фигур, призваны воссоединиться, соприкоснуться, смешаться в некую неоднородную *(бесформенную)* субстанцию, поначалу причудливую (винегрет), а затем и химерическую (арабеска, образованная телами старика и молодой женщины, сидящих рядом). Вот этот-то *излишек*, возникающий в дискурсе уже после того, как риторика его в достаточной мере насытила, и делает возможным повествовательный акт, он-то и позволяет рассказу начаться.

XV. Партитура

Пространство текста-чтения во всех отношениях сопоставимо с классической музыкальной партитурой. Членение повествовательной синтагмы (учитывающее ее поступательное движение) аналогично членению звукового потока на такты (первое едва ли отличается большей произвольностью, нежели второе). Семы, культурные цитации и символы эффектно звенят, громыхают и рокочут, напоминая гулкое, отчетливое звучание медных и ударных инструментов в оркестре. А вот загадки, разрешение которых все время оттягивается, а разгадка то и дело откладывается, напоминают скорее мелодию, выводимую духовыми инструментами: они складываются в плавный напев, украшенный руладами, арабесками и заранее предусмотренными ретардациями; развертывание

всякой загадки подобно развитию фуги: у обеих есть определенная *тема*, подлежащая *проведению*, затем *интермедия* (образованная различного рода задержками, двусмысленными и обманными ходами, благодаря которым дискурс стремится как можно дольше сохранить свою тайну), *стретта* (интенсивная часть, где сосредоточены наметки возможных ответов) и *завершение*. И наконец, проайретические последовательности, поступь поступков, размеренность знакомых движений поддерживают, скрепляют воедино и гармонизируют целое наподобие струнных инструментов.

ЛЕКСИИ	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Семы	♪		♪	♪			♪	♬			♬		♫
Культ. коды			♪					♪		♪		♪	♫
Антитеза		♩			♩		♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
Загадка 1	𝄐												
«Погружен»		𝄐											
«Скрыт»						𝄐							

Впрочем, сказанным сходство не ограничивается. Две последовательности (герменевтическая и проайретическая), представленные в нашей полифонической таблице, обладают, пожалуй, теми же тональными свойствами, которые характерны для мелодии и гармонии в классической музыке: текст-чтение — это *тональный* текст (привычка к нему позволяет читать его с той же свободой, с какой мы слушаем музыку: можно сказать, что существует *глаз, приспособленный для чтения*, подобно тому как существует тональное ухо, так что разучиться читать равносильно тому, чтобы разучиться слышать тональность), причем тональное единство текста зависит исключительно от герменевтического и проайретического кодов, т. е. от характера продвижения к истине и от взаимной согласованности изображенных поступков: поступательное движение мелодии и движение повест-

вовательной последовательности подчиняется одной и той же принудительной силе. *Эта сила как раз и ограничивает множественность классического текста.* Иной раз мы одновременно слышим голоса всех пяти выделенных нами кодов, что до некоторой степени придает тексту множественное звучание (текст и вправду обладает свойством полифоничности); тем не менее только три из названных кодов (семный, культурный и символический) образованы взаимозаменимыми элементами, только три из них обратимы и не подвластны временным ограничениям; элементы же двух других кодов (герменевтического и проайретического) выстраиваются в необратимые последовательности. Это означает, что классический текст в действительности имеет матричное (а не линейное) строение, но при этом в саму матрицу как бы заложен логико-временной вектор. Мы, стало быть, имеем дело с поливалентной, но не до конца обратимой системой. Обратимость классического текста блокируется тем же самым механизмом, который ограничивает его множественность. Этим механизмом, с одной стороны, является истина, а с другой — эмпирия, в противовес которым (или в промежутке между которыми) строится всякий современный текст.

(14) *— Господин де Ланти приобрел этот особняк недавно?*

— Нет, уже довольно давно. Скоро десять лет, как маршал де Карильяно продал ему его.

— Неужели?

— У этих людей, должно быть, огромное состояние?

— По-видимому, да.

— Какой бал! Он роскошен до дерзости.

— Думаете ли вы, что они так богаты, как господа де Нюсинжен или де Гондревиль?

*АКЦ. «Быть погруженным»: 2: очнуться.

**РЕФ. Хронологический код (десять лет...).

***О богатстве семейства Ланти (которое уже было коннотировано с помощью одновременного упоминания *бала*, особняка и предместья) здесь говорится в откры-

тую; поскольку же это богатство станет предметом загадки (откуда оно взялось?), приведенную лексию следует рассматривать как элемент герменевтического кода; назовем *темой* загадки предмет (или объект), к которому будет относиться задаваемый ею вопрос: сама загадка еще не сформулирована, однако ее тема уже представлена, другими словами, выделена (ГЕРМ. Загадка 2: тема).

(15) — *Да разве вы не знаете?*
Высунув голову, я увидел обоих собеседников и сразу же определил их принадлежность к любопытной парижской породе, поглощенной вопросами: «Почему?», «Как?», «Откуда он появился?», «Кто они такие?», «Что здесь происходит?», «Что она сделала?». Они понизили голос и удалились — очевидно, с целью отыскать где-нибудь укромный диванчик, где можно было бы продолжать беседовать без помехи. Вряд ли когда-нибудь для любителей чужих тайн открывалось более богатое поле деятельности.
*АКЦ. «Укромное место»: 2: выйти из укромного места.
**РЕФ. Этническая психология (светский, злоречивый, сплетничающий Париж).
***Здесь появляются два новых элемента герменевтического кода, а именно: *загадывание* загадки, возникающее всякий раз, когда дискурс тем или иным способом заявляет: *«перед вами загадка»*, и *уклончивый* (или отсроченный) *ответ* на нее: ведь если бы дискурс не позаботился о том, чтобы отправить собеседников к отдаленному диванчику, мы немедленно узнали бы разгадку — узнали бы, откуда взялось состояние Ланти (однако в этом случае рассказчику нечего было бы рассказывать) (ГЕРМ. Загадка 2: загадывание и отсроченный ответ).

(16) *Никто не знал, откуда взялась семья де Ланти,*
*Здесь возникает новая загадка, которая тематизируется (Ланти, как оказывается, это семья), загадывается (перед нами загадка) и формулируется (откуда взялась эта семья?), причем все три компонента объединяются в пределах одной фразы (ГЕРМ. Загадка 3: тема, загадывание, формулирование).

(17) *что послужило источником ее огромного, оцениваемого в несколько миллионов состояния — торговля ли, грабеж или пиратство, или богатое наследство.*
*ГЕРМ. Загадка 2 (состояние Ланти): формулирование.

(18) *Все члены семьи говорили по-итальянски, по-французски, по-испански, по-английски, по-немецки с совершенством, дающим возможность предположить, что они подолгу жили среди всех этих народов. Были ли они цыгане? или потомки морских пиратов?*
*Здесь появляется новая сема — интернациональный характер семейства Ланти, члены которого говорят на пяти культурных языках того времени. Эта сема подсказывает истину (двоюродный дед Ланти в прошлом был международной знаменитостью, а все названные языки — это языки музыкальной Европы), но раскрывать эту истину дискурс отнюдь не торопится: с точки зрения дискурсной морали важно лишь одно — чтобы эта сема и в дальнейшем не вступила в противоречие с истиной (СЕМ. Интернациональность).
**В нарративном же плане движение загадки заключается в том, что она ведет от вопроса к ответу, *опосредованному целой серией ретардаций*. Главными средствами ретардации являются притворство, превратный ответ и ложь, объединяемые нами под общим названием *обмана*. Прибегнув к недомолвке, дискурс уже успел однажды солгать; назвав возможные источники состояния Ланти *(торговля, грабеж, пиратство, наследство)*, он умолчал о его подлинном происхождении — о том, что их дядюшка был знаменитым певцом-кастратом, находившимся на содержании; теперь же он лжет открыто — посредством энтимемы, большая посылка которой сама является ложью: 1. Полиглотами бывают только цыгане да морские пираты. 2. Ланти — полиглоты. 3. Ланти ведут свое происхождение от цыган или морских пиратов (ГЕРМ. Загадка 3: обман читателя дискурсом).

(19) *— А хотя бы и самого дьявола! — говорили молодые политиканы. — Приемы у них прекрасные.*

— Если бы я даже знал, что граф де Ланти разграбил дворец какого-нибудь африканского бея, я и то женился бы на его дочери! — восклицал какой-то великосветский философ.
*РЕФ. Этническая психология: циничный Париж.

(20) *Да и кто в самом деле не пожелал бы жениться на шестнадцатилетней Марианине, красота которой казалась живым воплощением фантазии восточных поэтов. Подобно дочери султана в сказке о Лампе Аладина, ей следовало бы скрывать свое лицо под покрывалом. Ее пение затмевало несовершенный талант таких знаменитостей, как Малибран, Зонтаг или Фодор, у которых какое-нибудь одно выдающееся качество всегда нарушало совершенство целого. Марианина же умела соединить в своем пении доведенные до одинакового совершенства чистоту звука, изумительную чуткость, чувство ритма и интонации, задушевность и технику, строгую выдержанность и проникновенность. Эта девушка была олицетворением тайной поэзии, связующей воедино все искусства и неуловимой для тех, кто ее ищет. Мягкая и скромная, образованная и остроумная, Марианина затмевала всех, за исключением разве только своей матери.*
*РЕФ. Хронология (Марианине было шесть лет, когда ее отец купил особняк Карильяно и т. п.).
**РЕФ. Гномический код (*«Во всех искусствах есть...»* и т. п.) и код литературный (восточные поэты, *«Тысяча и одна ночь»*, Аладин).
***Почему столь совершенен музыкальный талант Марианины? Потому что в нем соединились обычно разрозненные качества. Аналогичный вопрос: почему Замбинелле удалось обворожить Сарразина? Потому что в ее теле соединились все совершенства, которые он по отдельности встречал у различных натурщиц (№ 220). В обоих случаях возникает мотив расчлененного (или целостного) тела (СИМВ. Тело, собранное воедино).
****Красота молодой девушки соотнесена с определенным культурным кодом, в данном случае — литературным (но он может оказаться также живописным

или скульптурным). Перед нами — одно большое общее литературное место — Женщина, копирующая Книгу. А это значит, что всякое тело есть не что иное, как цитация — цитация чего-то *уже-написанного*. Источником желания становится статуя, картина или книга (Сарразин будет отождествлен с Пигмалионом, № 229) (СИМВ. Репродукция тел).

XVI. Красота

Красота (в отличие от уродства) поистине неизъяснима: она способна обнаруживаться, утверждаться, вновь и вновь заявлять о себе в любой части человеческого тела, но описанию она не поддается. Будучи такой же пустотой, как и сам бог, она может сказать о себе лишь одно: *я есмь та, кто есмь*. Вот почему дискурсу приходится довольствоваться констатацией совершенства тех или иных деталей, а «все прочее» отдавать на откуп коду, лежащему в основании всякой красоты, — коду Искусства. Иными словами, красота способна явить себя лишь в форме цитации: единственный способ сказать нечто о красоте Марианины — это уподобить ее дочери султана; Марианина унаследовала от своей модели не только красоту, но и дар слова; если предоставить красоту самой себе, лишить ее опоры в предшествующем коде, она будет обречена на немотствование. Ей вообще отказано в прямом предикате; единственно доступные для нее предикаты — это либо тавтология (*совершенный овал лица*), либо сравнение (*прекрасна, как мадонна Рафаэля, как мечта, изваянная из камня*, и т. п.); тем самым красота сразу же отсылает ко всему бескрайнему пространству кодов: *прекрасна, как Венера*? А Венера? Прекрасна, как кто? Как она сама? Как Марианина? Единственный способ прекратить эту перекличку прекрасных предметов — утаить красоту, привести ее к молчанию, к состоянию неизреченности, афазии, скрыть от взоров ее референт, набросить на дочь султана покров, утвердить код, не обнаружив (не скомпрометировав) при этом его происхождения. Меж-

ду тем существует такая риторическая фигура, которая способна восполнить зияющую пустоту компарата, безоглядно вверяющая его существование слову компаранта: эта фигура — катахреза (в самом деле, невозможно как-либо иначе обозначить «крылья» мельницы или «ручки» кресла; однако же и «крылья» и «ручки» суть не что иное, как *прямые* и *непосредственные* метафоры) — фигура, быть может, еще более фундаментальная, нежели метонимия, фундаментальная именно потому, что при ней пустует место компарата; она и является воплощенной фигурой красоты.

(21) *Приходилось ли вам когда-либо встречать женщин, победоносная красота которых не вянет под влиянием протекающих лет и которые в тридцать шесть лет еще более привлекательны, чем они были пятнадцатью годами раньше? Их лицо отражает пламенную душу и словно пронизано светом; каждая черта его светится умом, каждый уголок кожи обладает каким-то трепетным блеском, особенно при свете вечерних огней. Глаза их, полные обаяния, притягивают и отталкивают, говорят или замыкаются в молчании; их походка полна непосредственности и утонченного искусства; в их голосе звучит неиссякаемое богатство интонаций, кокетливо нежных и мягких. Их похвалы способны игрой сопоставлений польстить самому болезненному самолюбию. Движение их бровей, малейшая искорка, вспыхнувшая в глазах, легкая дрожь, скользнувшая по губам, внушают нечто вроде священного ужаса тем, кто ставит в зависимость от них свою жизнь и счастье. Неопытная в любви и поддающаяся впечатлению красноречивых слов девушка легко может стать жертвой соблазнителя, но, имея дело с такими женщинами, мужчина должен, подобно господину де Жокуру, уметь подавить крик боли, когда горничная, пряча его в уборной, ломает ему, прищемив дверью, два пальца. Любить этих властных сирен, не значит ли это ставить на карту свою жизнь? И должно быть именно поэтому мы так страстно их любим! Такова была графиня де Ланти.*

*РЕФ. Хронология (г-же де Ланти исполнилось тридцать шесть лет в момент, когда...; это замечание несет либо функциональное, либо информативное значение, что как раз и имеет место в нашем случае).

**РЕФ. Легенды о любви (г-н де Жокур) и альковная типология женщин (зрелой женщине отдается предпочтение перед неопытной девушкой).

***Если Марианина была копией, списанной с *«Тысячи и одной ночи»*, то тело госпожи де Ланти восходит к другой Книге — книге Жизни (*«Приходилось ли вам когда-нибудь встречать женщин...»*). Эта книга была написана мужчинами (подобными г-ну де Жокуру), которые сами принадлежали *легенде*, т. е. чему-то такому, что следует прочитать, чтобы иметь возможность говорить о любви (СИМВ. Репродукция тел).

****В отличие от дочери, г-жа де Ланти описана так, что ее символическая роль совершенно ясна: вместо биологической оси двух противоположных полов (побуждающей нас к совершенно бесплодной операции — отнести всех женщин, фигурирующих в новелле, к одному и тому же классу) она создает символическую ось кастрации (СИМВ. Ось кастрации).

XVII. Поле кастрации

На первый взгляд в *«Саррацине»* предложена исчерпывающая структура биологических полов (два противоположных члена, один смешанный и один нейтральный). Эту структуру можно определить в фаллических терминах: 1) быть фаллом (это мужчины: рассказчик, г-н де Ланти, Сарразин, Бушардон); 2) обладать им (это женщины: Марианина, г-жа де Ланти, молодая женщина — возлюбленная рассказчика и Клотильда); 3) быть фаллом и обладать им (это андрогины: Филиппо и Сафо); 4) не быть им и не обладать им (кастрат). Однако такая классификация неудовлетворительна. Принадлежа к одному биологическому классу, женщины тем не менее играют различную символическую роль: мать и дочь

де Ланти противопоставлены друг другу (текст говорит об этом достаточно ясно), г-жа де Рошфид как бы раздвоена, выступая то в роли ребенка, то в роли королевы; Клотильда никак не определена, а Филиппо, которому присущи как женские, так и мужские черты, не имеет ничего общего с Сафо, приводящей Сарразина в ужас (№ 443); и наконец, что важнее всего, ни один из мужчин в новелле не является воплощением полноценной мужественности: один из них хил и невзрачен (г-н де Ланти), другой обнаруживает материнские инстинкты (Бушардон), третий покорен Женщине-Королеве (рассказчик), а четвертый (Сарразин) «унижен» до крайности — до кастрации. Таким образом, классификация по признакам пола не может считаться удачной, и нам придется поискать другие, релевантные признаки. Требуемую структуру позволяет обнаружить г-жа де Ланти: будучи противопоставлена своей — пассивной — дочери, г-жа де Ланти является олицетворением активного начала: она властвует над временем (бросает вызов собственному возрасту) и излучает свет (излучение — это действие на расстоянии, высшая форма могущества); расточая похвалы, играя сопоставлениями, создавая язык, благодаря которому мужчина находит свое место, она оказывается воплощением извечного Авторитета, Тираном, чей безмолвный *питеп* повелевает жизнью и смертью; она — буря и покой; главное же, пожалуй, состоит в том, что она способна причинять мужчинам увечья (ведь недаром г-ну де Жокуру пришлось потерять свой «палец»). Одним словом, предвещая Сафо, которая внушает Сарразину такой ужас, г-жа де Ланти обладает властью кастрировать, она наделена всеми фантазматическими атрибутами Отца — могуществом, завораживающей силой, первородным авторитетом, способностью устрашать и способностью кастрировать. Итак, символическое поле отнюдь не совпадает с полем биологических полов; оно представляет собою поле кастрации, организованное по принципу *кастрирующий/кастрируемый, активный/пассивный*. Именно в этом поле происхо-

дит релевантное распределение персонажей новеллы. Носителями активной кастрации следует считать г-жу де Ланти, Бушардона (удерживающего Сарразина вдали от половой любви) и Сафо (мифический персонаж, несущий угрозу для скульптора). А кто же является носителем пассивного начала? Это — «мужчины» — Сарразин и рассказчик, вовлеченные в поле кастрации: первый желает кастрации, а второй о ней рассказывает. Что касается самого кастрата, то было бы неверно и неоправданно видеть в нем воплощение кастрированности; во всей этой системе он играет роль слепого (причем подвижного) пятна; постоянно перемещаясь между активным и пассивным полюсами, он, будучи кастрирован, кастрирует сам; то же касается и г-жи де Рошфид: затронутая кастрацией, о которой ей пришлось услышать, она тут же вовлекает в нее рассказчика. Что же до Марианины, то ее символическую сущность можно будет определить лишь одновременно с сущностью ее брата Филиппо.

(22) *Филиппо, брат Марианины, так же как и его сестра, унаследовал ослепительную красоту своей матери. Говоря короче, этот юноша был живым воплощением Антиноя, только более хрупкого телосложения. Но как гармонично сочетаются с юношеской незрелостью эти худощавые и изящные формы, когда смуглая кожа, густые брови и огонь, горящий в бархатистых глазах, являются залогом мужественных страстей и благородных увлечений в будущем! Если для молодых девушек Филиппо был олицетворением идеала мужчины, то их мамаши также не забывали о нем, считая его одной из наиболее выгодных партий во Франции.*

*РЕФ. Искусство (античное).

**СЕМ. Богатство (одна из наиболее выгодных партий во Франции) и Средиземноморскость (смуглая кожа, бархатистые глаза).

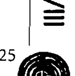
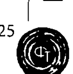
***Юный Филиппо существует только как копия двух моделей — матери и Антиноя: биологической и хромосомной Книги, а также Книги скульптуры (без которой красота осталась бы нема: *«говоря короче»*, осталась

бы Антиноем; но что еще можно сказать? и что сказать тогда об Антиное?) (СИМВ. Репродукция тел).

****СИМВ. Ось кастрации. Женские черты Филиппо, правда, тут же подправленные с помощью эвфемизма (*«густые брови», «мужественные страсти»*); ведь достаточно сказать о юноше, что он красив, как он немедленно феминизируется, оказывается в стане женщин, воплощающем активное начало кастрации; между тем на протяжении всего сюжета Филиппо не имеет к кастрации ни малейшего отношения; в таком случае спрашивается: какую же символическую роль могут играть Филиппо и Марианина?

XVIII. Потомство кастрата

С сюжетной точки зрения ни Филиппо, ни Марианина не играют сколько-нибудь существенной роли: Марианина примет участие лишь в малозначительном эпизоде с перстнем (эпизоде, призванном привлечь внимание к тайне семейства Ланти), тогда как существование Филиппо семантически сводится к тому, чтобы присоединиться (в силу двойственности своей морфологии, а также по причине нежного, хотя и заботливо-тревожного отношения к старцу) к клану женщин. Мы видели, однако, что этот клан определяется не принадлежностью к биологическому полу, но представляет собой поле кастрации. Между тем ни Марианина, ни Филиппо не наделены чертами, свойственными кастрирующим персонам. В чем же, в таком случае, их символическая роль? А вот в чем: оба, и брат и сестра, женственны потому, что являются «женскими» отпрысками г-жи де Ланти (материнская наследственность в них подчеркнута), *т. е. отпрысками Замбинеллы* (г-жа де Ланти приходится Замбинелле племянницей): они нужны для того, чтобы в них вспыхнуло пламя женственности самой Замбинеллы. Смысл таков: если бы у Замбинеллы были дети (парадокс, выявляющий тот самый изъян, олицетворением которого служит Замбинелла), то, по

закону наследственности, они как раз и оказались бы теми изящными, женственными существами, которыми являются Марианина и Филиппо, — так, словно в душе Замбинеллы всегда жила мечта о нормальности, жила некая телеологическая сущность, утраченная кастратом, и этой сущностью было не что иное, как женственность — прародина, возродившаяся в потомках — Марианине и Филиппо — вопреки зияющему пробелу кастрации.

(23) *Красота, богатство, ум и привлекательность этих двух детей перешли к ним исключительно от матери.*
*Откуда взялось богатство де Ланти? На эту загадку 2 дискурс отвечает: от графини, от женщины. Таким образом, в соответствии с правилами герменевтического кода здесь возникает разгадка (по крайней мере, частичная), дается как бы кусочек ответа. Вместе с тем истина тонет в перечислении; поток паратаксиса подхватывает ее, крутит, не отпускает и в конечном счете так и не отдает обратно: налицо, стало быть, некое притворство, обман, затрудняющие (или отсрочивающие) появление разгадки. Будем называть эту смесь истины и обмана, эту неполную разгадку и невнятный ответ *экивоком* (ГЕРМ. Загадка 2: экивок).
**(СИМВ. Репродукция тел) (тела детей суть копии материнского тела).

(24) *Граф де Ланти был мал ростом и безобразен, с лицом, изрытым оспой; мрачный, как испанец, и скучный, как банкир. Впрочем, его считали глубоким политиком, возможно, потому, что он редко смеялся и постоянно цитировал Меттерниха и Веллингтона.*
*РЕФ. Психология народов и профессий (Испанец, Банкир).
**Роль г-на де Ланти невелика: банкир и хозяин на балу, он позволяет подключить к повествованию миф о парижских Финансовых Тузах. Он выполняет символическую функцию: его уничижительный портрет исключает его из числа наследников Замбинеллы (преемников Женственности); это — незначительный, не-

приметный отец, принадлежащий в новелле к группе неполноценных, кастрированных мужчин, которым неведомо наслаждение; роль его сводится к тому, чтобы укрепить парадигму *кастрирующий/кастрируемый* (СИМВ. Ось кастрации).

(25) *Эта таинственная семья была столь же притягательна, как поэма Байрона, неясности которой по-разному толковались каждым членом высшего общества: возвышенные и темные песнопения, выливающиеся строфа за строфой.*
*РЕФ. Литература (Байрон).
**ГЕРМ. Загадка 3: тема и загадывание (*«Эта таинственная семья»*).
***Эта семья, словно явившаяся со страниц байроновской Книги, сама есть не что иное, как книга, излагаемая строфа за строфой: писатель-реалист убивает свое время на то, чтобы неустанно ссылаться на всевозможные книги: реальное для него — это то, что уже было когда-то и кем-то написано (СИМВ. Репродукция тел).

(26) *Скрытность, проявляемая супругами де Ланти относительно их происхождения, их прошлого и связей в четырех странах света, не должна была бы сама по себе долго вызывать удивление в Париже. Ни в одной, пожалуй, другой стране не восприняли в такой мере, как во Франции, аксиому Веспасиана. Здесь золотые монеты, даже испачканные кровью и грязью, ни в чем не уличают и все собою представляют. Лишь бы только высшему обществу был известен размер вашего состояния, и вас сразу же зачислят в разряд тех, чье богатство равно вашему; и никто не потребует у вас грамот о дворянском происхождении, ибо все знают, как дешево они стоят. В городе, где социальные проблемы разрешаются при помощи алгебраических уравнений, у авантюристов есть прекрасные шансы на успех. Даже если предположить, что эта семья вела свой род от цыган, она была так богата и блистала таким обаянием, что высшее общество имело все основания отнестись снисходительно к ее маленьким тайнам.*

*РЕФ. Гномический код (*Non olet*, розовые страницы словаря) и мифология парижского Золота.
**СЕМ. Интернациональность.
***ГЕРМ. Загадка 3 (происхождение де Ланти): загадывание (тут есть какая-то тайна) и обман (возможно, семейство Ланти ведет свой род от цыган).
****ГЕРМ. Загадка 2 (происхождение богатства): загадывание (неизвестно, откуда взялось богатство).

XIX. Признак, знак, деньги

В старину (сообщает текст) деньги «уличали»: выступая в роли признака, они точно указывали на тот или иной факт, на его причины и на его природу; в наше же время они «представляют» (все): деньги — не что иное, как эквивалент, монета, способ репрезентации, одним словом — знак. Общим свойством знака и признака является их принадлежность к определенному способу фиксации. При переходе от землевладельческой монархии к монархии промышленной общество переменило Книгу, сменило Грамоту (дворянскую) на Счет (подсчет состояния), рескрипт — на ведомость, но при этом сохранило зависимость от определенного типа письма. Различие же, противопоставляющее феодальное общество обществу буржуазному, а признак — знаку, состоит в следующем: признак имеет происхождение, тогда как знак — нет; перейти от признака к знаку — значит разрушить последний (или исходный) рубеж — идею происхождения, основания, устоев; это значит включиться в процесс бесконечной игры эквивалентностей и репрезентаций — процесс, который ничто не способно ни задержать, ни остановить, ни направить, ни освятить. Безразличие парижан к происхождению денег символизирует отсутствие у этих денег всякого происхождения; не пахнущие деньги — это деньги, не подчинившиеся главному требованию, исходящему от признака, — требованию, согласно которому происхождение должно быть

освящено: эти деньги выхолощены, словно кастрат; для Парижского Золота аналогом физиологического бесплодия служит неспособность иметь происхождение, невозможность духовной наследственности: знаки (монетарные, сексуальные) подобны душевнобольным, потому что, в отличие от признаков (задававших смысловой режим в прежнем обществе), в их основе отсутствует некая изначальная, неустранимая, неподкупная, неискоренимая инаковость составляющих их компонентов: в признаке то, на что указывается (аристократия), имеет иную *природу*, нежели то, что указывает (богатство): их смешение невозможно; в знаке же, который является краеугольным камнем репрезентации (а не обусловленности и созидания, в отличие от признака), обе стороны способны *меняться ролями;* означаемое и означающее находятся в процессе бесконечных взаимопревращений: то, что было куплено, может быть вновь продано, означаемое может стать означающим и т. п. Будучи наследником феодального признака, буржуазный знак — это воплощенный метонимический сдвиг.

(27) *Но, к несчастью, атмосфера загадочности, окружавшая семью де Ланти, подобно романам Анны Радклиф, давала все новую пищу любопытству.*
*ГЕРМ. Загадка 3 (откуда произошли де Ланти?): загадывание.
**РЕФ. Литература (Анна Радклиф).

(28) *Наблюдательные люди, т. е. люди, интересующиеся тем, в каком именно магазине вы купили ваши канделябры, и справляющиеся у вас о том, сколько вы платите за квартиру, если эта квартира им нравится, заметили, что на празднествах, концертах, балах и раутах, устраиваемых графиней, время от времени появляется какая-то странная личность.*
*Код Романистов, Моралистов, Психологов: наблюдения наблюдательных людей.
**Здесь загадывается (возникает ощущение странности) и тематизируется (речь заходит о каком-то новом

персонаже) еще одна загадка (ГЕРМ. Загадка 4: тема и загадывание).

(29) *Это был мужчина.*

*На самом деле старик не мужчина: налицо, стало быть, обман читателя со стороны дискурса (ГЕРМ. Загадка 4: обман).

XX. Затухающие голоса

Кто говорит? Принадлежит ли прозвучавший голос науке, делающей логическое умозаключение от рода («человек») к виду («мужчина») и намеревающейся в дальнейшем специфицировать сам вид, на этот раз в образе «кастрата»? А может быть, это голос феноменолога, который называет лишь то, что непосредственно видит, в данном случае — мужское, в целом, одеяние старца? Нет никакой возможности установить происхождение высказывания, связать его с чьей-либо точкой зрения, но именно эта невозможность оказывается одним из критериев, позволяющих оценить множественность текста. Чем труднее установить происхождение высказывания, тем выше степень множественности текста. В современном тексте голоса сливаются так, что между ними исчезают любые границы: здесь говорит дискурс, точнее, сам язык — и ничего более. В классическом тексте, напротив, у высказываний, по большей части, есть происхождение; установить их отца или владельца не составляет никакого труда: иногда это сознание (персонажа или автора), иногда — та или иная культура (анонимность, между прочим, это тоже определенного рода происхождение и определенный голос — тот голос, которым, к примеру, говорит гномический код); случается, однако, что в этом классическом тексте (весьма, впрочем, озабоченном проблемой происхождения высказываний) голос вдруг начинает глохнуть, словно утекая сквозь какую-то брешь в дискурсе. И вот тогда лучший способ представить себе классическую мно-

жественность — вслушаться в текст как в полифонию переливающихся голосов, которые звучат на разных волнах и время от времени внезапно *затухают*, причем само это затухание позволяет высказыванию неприкаянно блуждать от одной точки зрения к другой: эта тональная неустойчивость (в современном тексте доходящая до полной атональности) делает письмо подобным муаровой поверхности, поблескивающей переливами эфемерных происхождений.

(30) *Впервые он появился среди гостей, наполнявших дом де Ланти, во время концерта. Казалось, его привлекло сюда доносившееся из зала чарующее пение Марианины.*
*СЕМ. Музыкальность (сема как бы подсказывает истину, потому что старик в прошлом певец, но у нее еще недостает сил, чтобы раскрыть эту истину полностью).

(31) — *Мне как-то вдруг стало холодно, — сказала, обращаясь к своей соседке, дама, сидевшая недалеко от дверей.*
Незнакомец, стоявший около дамы, удалился.
— *Как странно! — воскликнула дама после его ухода. — Мне стало жарко. Вы, может быть, сочтете меня сумасшедшей, но я не могу отделаться от мысли, что холод шел от этого господина в черном, который только что стоял здесь.*
*СЕМ. Холод (закрепленное поначалу за Садом, это подвижное означаемое перемещается теперь на старика).
**СИМВ. Антитеза: холод/тепло (знакомая уже нам Антитеза Сада и Зала, одушевленного и неодушевленного, появляется здесь снова).

(32) *Вскоре страсть к преувеличениям, свойственная людям высшего света, породила и собрала вокруг таинственной личности незнакомца самые забавные загадки, самые нелепые определения и самые смехотворные домыслы.*
*РЕФ. Суетность .

**ГЕРМ. Загадка 4 (Кто такой старик?): ложные ответы: анонс. Как элемент герменевтического кода *Ложный Ответ* отличается от *Обмана* тем, что дискурс откровенно признает его ошибочность.

(33) *Если он не был вампиром, злым духом, пожирающим тела погребенных, искусственным человеком, подобием Фауста или Волшебного стрелка, то, во всяком случае, он, по словам любителей всего сверхъестественного, обладал свойствами всех этих человекоподобных существ.*
*ГЕРМ. Загадка 4: ложный ответ № 1.
**СЕМ. Сверх-мир и Ультра-время (старик — это сама смерть, которая одна не умирает: в образе неумирающей смерти есть дополнительная смысловая нагрузка, избыток смерти).

(34) *Попадались время от времени немцы, принимавшие всерьез все эти изысканные насмешки, в которых выливалось злословие парижан.*
*РЕФ. Этническая психология: парадигма эпохи: наивный немец / насмешливый парижанин.

(35) *Между тем незнакомец был просто-напросто стариком.*
*ГЕРМ. Загадка 4: обман (незнакомец — не «просто-напросто» старик).
**Рассказчик (или дискурс?) пытается свести загадочность к чему-то простому; он становится на сторону буквы, отвергает любые ссылки на басню, миф или символ и посредством тавтологии *(старик был стариком)* делает ненужным язык как таковой: рассказчик (или дискурс) обзаводится здесь собственным *воображаемым,* построенным на принципе асимболии (СЕМ. Асимболия).

(36) *Кое-кто из молодых людей, имеющих обыкновение каждое утро несколькими изящными фразами разрешать судьбы Европы, видели в незнакомце какого-то великого преступника, обладателя несметных*

богатств. Романисты описывали жизнь этого старика, приводя удивительнейшие подробности о зверствах, якобы совершенных им во время службы у принца Майсорского. Банкиры, как люди более положительные, считали правдоподобной иную басню.
— Ясно, — говорили они, со снисходительным видом пожимая толстыми плечами, — этот старичок — просто «генуэзская голова»!
*ГЕРМ. Загадка 4: ложные ответы № 2, 3 и 4 (ложные ответы восходят к культурным кодам: циничные молодые люди, романисты, банкиры).
**СЕМ. Богатство.

(37) — *Не откажите, сударь, в любезности, если мой вопрос не покажется вам нескромным, объяснить, что вы подразумеваете под «генуэзской головой»?*
— Это человек, получающий огромную пожизненную ренту; от его здоровья и жизни зависят, должно быть, доходы всей этой семьи.
*Верно, что между богатством бывшей знаменитости и состоянием Ланти существует некая связь, однако сомнительно, чтобы нежная заботливость этого семейства по отношению к старику питалась корыстными интересами; все вместе создает экивок (ГЕРМ. Загадка 4: экивок).

(38) *Я помню, что однажды у мадам д'Эпар слышал, как какой-то магнетизер утверждал, будто этот старик, при внимательном исследовании всех исторических данных, оказывается, если поместить его под стекло, не кем иным, как знаменитым Бальзамо, или, иначе говоря, Калиостро. По словам этого современного алхимика, сицилийский авантюрист, избежав смерти, забавляется тем, что выделывает золото для своих внуков. Судья в Феретте, говорят, в лице этого странного незнакомца опознал графа де Сен-Жермен.*
*ГЕРМ. Загадка 4: ложный ответ № 5.
**СЕМ. Ультра-время. Здесь можно расслышать две побочные (ослабленные) коннотации: выражение *под стекло* заставляет вспомнить об отвращении, которое

у многих вызывает мумия, набальзамированный, законсервированный труп; что же до золота алхимиков, то это опустошенное, не имеющее происхождения золото (подобное золоту спекулянтов).

(39) *Все эти глупости, произнесенные лукавым и насмешливым тоном, таким характерным в наши дни для общества, лишенного всяких твердых верований, поддерживали смутные подозрения насчет семьи де Ланти.*
*РЕФ. Психология народов: насмешливый Париж.
**ГЕРМ. Загадка 3: загадывание и тематизация (налицо загадка, и объектом ее является семейство Ланти).
***ГЕРМ. Загадка 4: ложный ответ № 6. В герменевтической последовательности *Ложные Ответы* образуют некий *блок* (элементарную конфигурацию, или подпрограмму, согласно кибернетической терминологии); сам этот блок подчиняется риторическому коду (коду изложения): анонс (№ 32), шесть ложных ответов, резюме (№ 39).

XXI. Ирония, пародия

Возвещенный самим дискурсом, иронический код в принципе есть не что иное, как эксплицитное цитирование «другого»; он всегда что-то афиширует и уже самим этим фактом разрушает поливалентность, которой можно было бы ожидать от дискурса, построенного на принципе цитирования. Поливалентный текст до конца сохраняет свою конститутивную двойственность лишь в том случае, если уничтожает границу между истиной и ложью, если не приписывает своих высказываний (даже в целях дискредитации) общепризнанным авторитетам, если он подрывает доверие к самой идее происхождения, отцовства, собственности, если он уничтожает любой голос, пытающийся придать тексту единство («органическое»), одним словом, если он, подобно безжалостному мошеннику, стирает те кавычки, которые, как считается,

по законам порядочности должны окружать любую цитату, и тем самым юридически распределяет фразы между различными владельцами, подобно земельным участкам. Причина в том, что поливалентность (обличаемая иронией) представляет собой один из способов попрания прав собственности. Задача состоит в том, чтобы перебраться через стену, отделяющую голос от письма, ибо письмо отвергает всякое указание на собственность, а значит, по самой своей сути не может быть *ироничным*; по крайней мере, в его ироничности никогда нельзя быть уверенным (такая неопределенность характерна для некоторых великих текстов, подобных текстам Сада, Фурье или Флобера). Возникая ради субъекта, притворяющегося, будто он дистанцируется от всех чужих языков для того, чтобы как можно надежнее утвердить себя в качестве субъекта собственного дискурса, пародия, которую можно назвать иронией в действии, есть не что иное, как воплощение *классического* слова. Во что превратилась бы пародия, не заявляй она о себе как о таковой? Вот проблема, встающая перед современным письмом: каким образом преодолеть стену высказывания, стену происхождения, стену собственности?

(40) *Да и сами члены этой семьи, благодаря какому-то странному стечению обстоятельств, давали пищу всем этим разговорам в свете уже одним тем, что окружали какой-то таинственностью свое отношение к старику, жизнь которого тщательно укрывали от всякого расследования.*
*ГЕРМ. Загадка 4: загадывание. «Тайна», которой окружена личность старика, будет конкретизирована в ряде столь же загадочных поступков.

(41) *Появление незнакомца за пределами комнат, отведенных ему в особняке де Ланти, всякий раз вызывало у членов семьи большое волнение, точно это было бог весть какое важное событие. Только Филиппо, Марианина, госпожа де Ланти и один старый слуга пользовались привилегией помогать незнакомцу хо-*

дить, вставать, садиться. Каждый из них внимательно следил за малейшим его движением.
*СИМВ. Стан женщин.
**ГЕРМ. Загадка 4: загадывание (загадочное поведение).

(42) *Казалось, что это — волшебник, от которого зависят счастье, жизнь или благополучие всей семьи.*
*СЕМ. Чары. Это означаемое можно было бы рассматривать как индикатор истины, учитывая, что кастрат, подобно сверхъестественному медиуму, обладает способностью *очаровывать:* таков был, к примеру, кастрат Фаринелли, который своим каждодневным пением (всегда, на протяжении многих лет — один и тот же мотив) исцелял или, по крайней мере, облегчал жестокую меланхолию Филиппа V Испанского.

(43) *Руководствовались ли они страхом или привязанностью? Члены высшего общества не могли найти никаких указаний, которые помогли бы им разрешить этот вопрос.*
*ГЕРМ. Загадка 4: загадывание и блокировка ответа.

(44) *Этот таинственный дух дома де Ланти, иногда по целым месяцам скрывавшийся в глубине какого-то неведомого святилища, как бы украдкой и неожиданно для всех появлялся в парадных гостиных, подобно старинным волшебницам, которые, сойдя со своих крылатых драконов, являлись, чтобы омрачить празднества, на которые их забыли пригласить.*
*СЕМ. Чары.
**РЕФ. Волшебные сказки.

(45) *Только самым тонким наблюдателям удавалось в таких случаях уловить беспокойство хозяев, с необычайным искусством скрывавших свои чувства.*
*ГЕРМ. Загадка 4: загадывание (загадочное поведение).

(46) *Случалось, что наиболее непосредственная из всех, Марианина, в разгаре кадрили, бросала на старика,*

за которым неустанно следила в толпе, взгляд, полный ужаса, или Филиппо, быстро скользя сквозь толпу, направлялся к нему и оставался подле него, внимательный и нежный, оберегая его так, как будто малейшее прикосновение или дуновение грозило разбить это странное существо. Графиня старалась подойти к нему всегда словно нечаянно; все ее движения и лицо в таких случаях выражали одновременно нежность и подобострастие, покорность и властную требовательность, она произносила несколько слов, и старик почти всегда подчинялся ее желанию: давал увести или, вернее, унести себя из бального зала.

*СЕМ. Хрупкость и Детскость.

**ГЕРМ. Загадка 4: загадывание (загадочное поведение).

*** Поскольку старик — кастрат, а кастраты не имеют пола, его следовало бы назвать в среднем роде, однако во французском языке среднего рода нет, и дискурс, когда он не хочет лгать, называет кастрата с помощью двусмысленных существительных: морфологически это существительные женского рода, хотя семантически они растяжимы и способны одновременно охватывать как мужской, так и женский род: таково слово *créature*, «существо» (и ниже: *cette organisation féminine*, «это женское телосложение») (СИМВ. Средний род кастрата).

(47) *В отсутствие госпожи де Ланти граф пускался на всевозможные ухищрения, чтобы приблизиться к нему: но старик, по-видимому, неохотно слушался его, и граф обращался с ним, как с избалованным ребенком, все капризы которого мать удовлетворяет, страшась неожиданной вспышки.*

*ГЕРМ. Загадка 4: загадывание (загадочное поведение).

**Граф исключается из стана женщин: его неуклюжие и неэффективные действия противопоставляются тактичному и успешному поведению женщин: г-н де Ланти (глава семейства) не принадлежит к потомкам Замбинеллы. Однако символическая дистрибуция уточняется здесь еще раз: действенная власть, власть Отца, принадлежит

именно женщине (г-же де Ланти); власть же мужчины (г-на де Ланти) бестолкова и не вызывает уважения; это — материнская власть (СИМВ. Ось кастрации).

(48) *Нашлись смельчаки, достаточно нескромные и безрассудно легкомысленные, чтобы попытаться расспросить графа де Ланти, но этот холодный и сдержанный человек сделал вид, что не понимает вопросов. Таким образом, после многочисленных попыток, разбившихся о непоколебимую осторожность всех членов семьи, никто уже не старался проникнуть в эту так тщательно охраняемую тайну. Великосветские шпионы, бездельники и политики, утомленные борьбой, сложили оружие и перестали искать ключ к этой загадке.*
*Дискурс объявляет неразрешимой загаданную им загадку: в рамках герменевтического кода этот прием можно назвать *блокировкой* (она часто применяется в полицейских романах) (ГЕРМ. Загадка 4: блокировка).

(49) *Тем не менее и сейчас в этих блестящих залах несомненно находились философы, которые, глотая мороженое и шербет или ставя на столик допитый стакан пунша, говорили:*
— Я не удивился бы, узнав, что эти люди мошенники. Старик, постоянно где-то скрывающийся и появляющийся только в дни равноденствия и солнцестояния, весьма и весьма похож на убийцу...
— Или банкрота...
— Это почти одно и то же. Разорить человека иногда хуже, чем убить его!
РЕФ. Психология народов (Париж) и гномический код («Разорить человека...»*).
**СЕМ. Чары (о старике говорится, пусть иронически, что, подобно колдуну, он появляется только в магические дни года).

(50) *— Господа, я поставил двадцать луидоров, — мне следует, значит, сорок! — Возможно, сударь, но на столе их всего тридцать! — Вот видите, какое здесь смешанное общество! Здесь нельзя даже играть...*

— Вы правы... Но кстати, вот уже месяцев шесть, как мы не видели Духа. Как вы думаете, это живое существо?

— Э-э!.. Кто знает...

Эти последние слова были произнесены около меня какими-то незнакомыми мне людьми, которые ушли

*СЕМ. Сверх-природа (Экстра-мир и Ультра-время).

**Все исчезнувшее во время карточной игры (как будто его сдуло ветром) выступает как символический эквивалент золота, появляющегося так, что мы не знаем, да и не стремимся узнать, откуда оно взялось: у него нет ни происхождения, ни предназначения. Золото (парижское) — это субститут выхолощенности (СИМВ. Золото, выхолощенность).

(51) *как раз в тот момент, когда я подводил итог мыслям, в которых сплелись свет и тьма, жизнь и смерть. В моем воспаленном воображении, так же как и перед моими глазами, являлись то празднество в самом разгаре его великолепия, то мрачная картина сада.*

*СИМВ. Антитеза: АВ: резюме.

(52) *Не знаю, сколько времени я провел в размышлениях об этих двух сторонах медали, олицетворяющих человеческую жизнь,*

*АКЦ. «Размышлять»: 1: пребывать в процессе размышления.

**Медаль — эмблема несообщаемости сторон: подобно разделительной черте, обозначающей Антитезу, металл непроницаем; и, однако, стороны сольются, Антитеза будет преодолена (СИМВ. Антитеза: АВ: срединность).

(53) *но меня внезапно привел в себя приглушенный женский смех.*

*АКЦ. «Размышлять»: 2: перестать.

**АКЦ. «Смеяться»: 1: разразиться смехом.

(54) *Я на мгновение застыл, пораженный картиной, представившейся моим глазам.*

*Картина: родовой термин, риторически вводящий третий вариант Антитезы: вслед за оппозицией сада и зала, тепла и холода вызревает оппозиция молодой женщины и старика. Подобно другим формам Антитезы, эта также построена на противопоставлении двух слившихся тел, причем эта телесная Антитеза в свою очередь возникает под действием физиологического акта — смеха. Будучи субститутом вскрика, обладая галлюцинаторным воздействием, смех расшатывает стену Антитезы, уничтожает грань между аверсом медали и ее реверсом, рушит «нормальную» парадигматическую перегородку, разделяющую холод и тепло, жизнь и смерть, одушевленное и неодушевленное. Кроме того, смех в новелле связан с кастрацией: именно «ради смеха» Замбинелла соглашается на предложение своих товарищей участвовать в розыгрыше Сарразина; именно в ответ на насмешку Сарразин пытается доказать свою мужественность (СИМВ. Антитеза: АВ: анонс).

(55) *По какому-то странному капризу природы раздвоенная мысль, только что шевелившаяся в моем мозгу, вышла из него и стояла передо мной; она появилась из моей головы, как Минерва из головы Юпитера, великая и могучая, воплощенная в живых человеческих формах. Ей одновременно было и сто лет, и двадцать два года, она была и мертвой, и живой.*
*СИМВ. Антитеза: АВ: смешение (стена Антитезы преодолена).
**РЕФ. В мифе о Минерве поражает не то, что богиня вышла из головы своего отца, но то, что она вышла оттуда «великая и могучая», в полном вооружении, до конца сформированная. Образ (фантазматический), для которого Минерва служит моделью, никак не уточняется: он оказывается, сразу и непосредственно, включенным в реальность, в атмосферу салона; он написан как бы еще *до* собственного рождения и просто переводится из одной системы письма в другую, транскрибируется, не ведая ни процесса вызревания, ни своего естественного источника.

***РЕФ. Хронология. Молодой женщине двадцать два года; старику сто лет. *Двадцать два*: подчеркнутая точность этой цифры создает эффект реальности и благодаря метонимическому переносу позволяет предположить, что старику ровно сто лет (а не около того).

(56) *Выбравшись из своей комнаты, как безумец из своей палаты, старичок ловко проскользнул за спиной гостей, увлеченных пением Марианины, как раз заканчивавшей каватину из «Танкреда».*
*СЕМ. Сверх-природность (безумие выходит за рамки «природы»).
**СЕМ. Музыкальность.
***РЕФ. История музыки (Россини).

(57) *Казалось, он при помощи какого-то театрального механизма был поднят на поверхность прямо из-под земли.*
*СЕМ. Машина, механичность (уподобленный машине, старик принадлежит к внечеловеческому, неодушевленному миру).

(58) *В течение нескольких минут, мрачный и неподвижный, он приглядывался к праздничной толпе, шум которой, должно быть, достиг его ушей. Его внимание было с такой почти сомнамбулической напряженностью сосредоточено на вещах, что он, стоя в толпе людей, не замечал этой толпы.*
*СЕМ. Сверх-природность, экстра-мир.
**СИМВ. Антитеза: А: старик.

(59) *Внезапно он без всякой церемонии остановился около одной из самых очаровательных женщин Парижа,*
*СИМВ. Антитеза: АВ: смешение элементов. Смешение тел (нарушение Антитезы) отмечено не указанием на их близость *(около)*, но внезапностью появления старика. Такое появление свидетельствует о том, что пространство, в которое вступает субъект, не было готово к тому, чтобы принять его, что оно было полностью занято другим человеком; молодая женщина и старик оказыва-

ются в пределах общего для них пространства — пространства, предназначенного для кого-то одного.

(60) *молодой, изящной и стройной любительницы танцев, с одним из тех лиц, свежих, как у ребенка, и таких тонких в своей розоватой белизне, что взгляд мужчины, казалось, должен был пронизывать их насквозь, подобно тому как луч солнца пронизывает прозрачное стекло.*

*СИМВ. Антитеза: В: молодая женщина.

**Тело скопировано из Книги: молодая женщина ведет свое происхождение из Книги жизни («с *одним из тех* лиц...»: множественное число указывает на некий суммарный, причем зафиксированный, зарегистрированный опыт) (СИМВ. Репродукция тел).

***Включать молодую женщину в символическое поле пока что преждевременно: ее портрет (семный) только еще начал обрисовываться. К тому же он изменчив: прозрачная, хрупкая и свежая женщина-ребенок превратится в № 90 в женщину с пышными формами, крепкую («тяжелую»), источающую, а не поглощающую свет, одним словом, в воплощение *активности* (а мы уже знаем, что такая активность связана с кастрирующим началом); пока что, однако, подчиняясь, несомненно, требованиям Антитезы, дискурс способен противопоставить старику-машине только женщину-ребенка (СИМВ. Женщина-ребенок).

(61) *Они стояли передо мной, оба, вместе, соединенные и так тесно прижатые в толпе друг к другу, что незнакомец прикасался к газовому платью, к гирляндам цветов, к волнистым волосам и пышному поясу своей соседки.*

*Слияние двух тел отмечено с помощью двух коннотаторов: с одной стороны, это упругий ритм коротких синтагм *(оба/вместе/соединенные/и так тесно прижатые)*, скопление которых создает Анаграмматический образ задыхающихся в объятии тел, а с другой — образ податливой, послушной материи *(газ, гирлянда, волнистые волосы, пышный пояс)*, способ-

ной обвиваться, словно некая растительная субстанция (СИМВ. Антитеза: АВ: слияние).
**В символическом плане мы присутствуем здесь при женитьбе кастрата: противоположные элементы тянутся друг к другу, кастрат завладевает женщиной (которая, со своей стороны, поддавшись таинственным чарам, о которых будет сказано позже, обвивается вокруг него): это — активная метонимия, благодаря которой в поле кастрации окажутся вовлечены молодая женщина, рассказчик и Сарразин (СИМВ. Женитьба кастрата).

(62) *Эту молодую женщину привел на бал госпожи де Ланти я. Она впервые была в этом доме, и поэтому я простил ей вырвавшийся у нее сдержанный смех, но все же поспешил остановить ее повелительным жестом, озадачившим ее и внушившим ей уважение к стоявшему подле нее человеку.*
*СИМВ. Женщина-ребенок (рассказчик обращается с молодой женщиной, словно с ребенком, совершившим глупый поступок).
**АКЦ. «Смеяться»: 2: прекратить.

XXII. Вполне естественные поступки

Существует мнение, что добротные структуры, полнокровные символы и глубокие смыслы вырастают на некой нейтральной почве, состоящей из множества несущественных поступков, которые фиксируются лишь затем, чтобы создать впечатление «правдивости»: критика, собственно говоря, всегда исходила из мысли о том, что в тексте *есть незначащие элементы*, иными словами, нечто природное: прерогативы смысла возникают якобы за счет наличия не-смысла, который маркируется только затем, чтобы подчеркнуть его служебную, сугубо контрастивную роль. Между тем сама идея структуры несовместима с разделением материала произведения и его плана, незначимого и значимого; структура — это не план, не схема и не

чертеж: в ней значимо все. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к простейшим (и потому, как может показаться, маловажным) проайретизмам, стандартная парадигма которых строится по типу: *начинать/заканчивать* или *длиться/прекращаться*. В этих довольно-таки часто встречающихся случаях (в нашем тексте: *смеяться, быть поглощенным, скрываться, размышлять, связываться, угрожать, предпринимать* и т. п.) явление или процесс, устанавливаемые с помощью нотации, увенчиваются *концовкой* и, по-видимому, начинают подчиняться определенной логике (которой сопутствует появление темпоральности: суть классического повествования в том, что оно подчиняется некоему логико-временному порядку). Возникновение *конца* (слово, имеющее как раз не только логический, но и временной смысл) придает любому описываемому процессу внутреннюю напряженность, которая «естественным образом» предполагает предел, результат, разрешение, одним словом, *кризис*. Между тем кризис — это не что иное, как своего рода культурная модель, характерная для западных представлений об органической жизни (Гиппократ), о поэтике и логике (аристотелевские *катарсис* и силлогизм) и уже в наше время — о социально-экономической действительности. Вынужденный обозначать *конец* любого действия (финал, прерывание, завершение, развязка), текст-чтение указывает на собственную историчность. Конечно, это правило можно и нарушить, но лишь ценою скандала, ибо в этом случае окажется затронутой сама *природа* дискурса: смех молодой женщины может никогда не прекратиться, рассказчик может так и не выйти из своей задумчивости или же сам дискурс может вдруг *задуматься о чем-нибудь постороннем*, отвлечься от того, что ему надлежит сообщить, и предаться выписыванию собственного рисунка; любопытно, что у нас принято называть *завязкой* (истории) именно то, что стремится быть развязанным; мы помещаем этот узел в начало кризисного процесса, а не в его конец; между тем узел — это как раз то, что прекращает,

увенчивает и завершает всякое действие; он подобен росчерку под документом; отвергнуть это слово-концовку (концовку как слово) — значит бесцеремонно отказаться от *подписи*, которой мы удостоверяем любое из наших «сообщений».

(63) *Она села возле меня.*
*АКЦ. «Присоединиться»: 1: сесть.

(64) *Старик не пожелал расстаться со своей очаровательной соседкой и последовал за нею с молчаливой и беспричинной настойчивостью, свойственной глубоким старикам и делающей их похожими на маленьких детей.*
*РЕФ. Психология стариков.
**СЕМ. Детскость.
***Кастрата влечет к молодой женщине, первый элемент антитезы тянется к своей противоположности, оборотная сторона медали — к лицевой (СИМВ. Женитьба кастрата).

(65) *Чтобы усесться подле молодой дамы, ему пришлось взять складной стул. Все его движения носили отпечаток какой-то мертвенной холодности, тупой нерешительности, столь характерных для движений паралитика. Он медленно, с осторожностью опустился на стул,*
*АКЦ. «Присоединиться»: 2: присесть сбоку.
**РЕФ. Физиология стариков.

(66) *бормоча при этом что-то нечленораздельное. Его надтреснутый голос напоминал звук, производимый камнем при падении в колодец.*
*Шум от падения камня в колодец не похож на «надтреснутый» звук голоса, однако коннотативная связанность фразы оказывается более важной, нежели точность метафоры; коннотативная цепочка соединяет следующие элементы: инертность неодушевленного камня, могильную глубину колодца, прерывистость старческого голоса, контрастирующего с чистым, плав-

ным и «мягким» голосом молодой женщины: означаемым здесь оказывается некая «вещь», искусственная и лязгающая, словно механизм (СЕМ. Механичность).

(67) *Молодая женщина тревожно сжала мою руку, словно стремясь найти защиту от какой-то опасности, и вся затрепетала, когда незнакомец, на которого она смотрела не отрываясь,*
*СЕМ. Чары.

(68) *обратил на нее взгляд своих мутно-зеленых глаз. Эти глаза были лишены жизненного тепла и напоминали потускневший перламутр.*
*Хуже самого холода бывает лишь охладевший (потускневший) предмет. Лексия коннотирует представление о трупе, о смерти, принявшей человеческий облик; в трупе же подчеркивается самая пугающая деталь — *открытые глаза* (закрыть глаза мертвецу — значит изжить в смерти то, что продолжает связывать ее с жизнью, окончательно умертвить мертвеца, сделать его по-настоящему мертвым). Что же касается определения *мутно-зеленые*, то в денотативном отношении оно здесь несущественно (неважно, какой именно цвет им обозначается), потому что с коннотативной точки зрения это цвет глаз, лишенных способности видеть, — цвет мертвых глаз: это смерть цвета, который так и не сумел обесцветиться (СЕМ. Холод).

(69) *— Мне страшно, — прошептала она, склоняясь к моему уху.*
*СЕМ. Чары.

(70) *— Вы можете говорить громко, — ответил я. — Он очень плохо слышит.*
— Значит, вы его знаете?
— Да.
*Глухота старика (объясняющаяся его преклонным возрастом) нужна здесь для того, чтобы (косвенно) сообщить нам, что рассказчик владеет ключом ко всем нераскрытым загадкам: до сих пор мы были знакомы с

рассказчиком только как с «поэтом» Антитезы; теперь же он изображается в ситуации рассказывания. В действие вступает проайретический код: *знать историю/ рассказывать ее* и т. д. Как мы увидим в дальнейшем, этот проайретизм получит очень яркую символическую окраску (АКЦ. «Рассказывать»: знать историю).

(71) *Она решилась тогда внимательнее присмотреться к этому существу, для которого трудно было подыскать название на человеческом языке, этой форме без субстанции, бытию без жизни или жизни, лишенной движения,*
*Средний род, специфический род кастрата, выражен здесь через отсутствие у него души (одушевленности): в индоевропейских языках неодушевленность входит в само определение среднего рода: привативная копия *(без...)* — это диаграмматическая форма кастрированности, некая видимость жизни, которой недостает жизни (СИМВ. Средний род).
**Портрет старика, на который здесь указано риторически и описание которого вскоре последует, берет свое начало в *кадрировании*, осуществленном молодой женщиной *(«решиться внимательнее присмотреться»)*; однако этот первичный голос вскоре *затухнет*, и описание продолжит уже сам дискурс: тело старика воспроизводит некую живописную модель (СИМВ. Репродукция тел).

XXIII. Живопись как модель

Всякое литературное описание предполагает определенный *взгляд*. Создается впечатление, что, приступая к описанию, повествователь усаживается у окна, причем не столько для того, чтобы лучше видеть, сколько затем, чтобы сама оконная рама упорядочила то, что он видит: зрелище создается проемом. Таким образом, описать нечто — значит прежде всего водрузить пустую раму — которую писатель-реалист повсюду носит с собой (и которая для него важнее, чем

даже мольберт) — перед некой совокупностью или континуумом предметов, остающихся неподвластными слову без этой поистине маниакальной операции (заставляющей вспомнить о комедийных эпизодах в кино); итак, прежде чем заговорить о «реальном», писатель, подчиняясь некоему исконному ритуалу, должен сначала претворить это «реальное» в нарисованный (обрамленный) предмет, после чего он получает возможность как бы снять этот предмет со стены, *извлечь* его из живописного полотна, одним словом, развоплотить (т. е. раскатать ковер кодов, установить отношение референции не между языком и референтом, а между самими кодами). Таким образом, реализм (весьма неудачное, и уж во всяком случае, неудачно трактуемое выражение) заключается вовсе не в копировании реального как такового, но в копировании его (живописной) копии: это пресловутое «реальное» словно боится всякого непосредственного прикосновения к себе, запрещает его и потому *отодвигается все дальше и дальше*, облекаясь в живописную оболочку, предохраняющую его от прямого словесного воздействия: наслаивающиеся друг на друга коды — вот девиз реализма. Таким образом, реализм занимается не «копированием», а «пастишированием» (посредством вторичного *мимесиса* он копирует то, что само по себе уже является копией); так, Жозеф Бридо то ли по простоте душевной, то ли из самонадеянности подражает Рафаэлю, не испытывая при этом ни малейших угрызений совести (ведь не только писателю, но и живописцу надлежит копировать некий предшествующий код), а Бальзак, со своей стороны, без всякого смущения объявляет это подражание шедевром. Ни одно тело, раз вовлеченное в бесконечный круговорот кодов, уже не в силах вырваться из него: реальное (т. е. почитаемое за таковое в романе) тело есть не что иное, как воспроизведение некой модели, выросшей из кода искусств, так что даже самое «натуральное» из тел — тело юной Баламутки оказывается всего лишь *обещанием* того художественного кода, к которому оно изначально восходит (*«Док-*

тор, достаточно осведомленный в анатомии, чтобы оценить пленительное сложение девочки, понял, как много потеряло бы искусство, если бы эта очаровательная модель была испорчена крестьянской работой»). Итак, даже в реалистическом искусстве коды пребывают в безостановочном движении: перекличка тел способна прекратиться лишь тогда, когда тела эти выпадают из природного ряда, либо принимая облик Идеальной Женщины (в этом случае речь идет о «шедевре»), либо превращаясь и некое ущербное создание (тогда это кастрат). Все сказанное ставит нас перед двоякого рода проблемой. Прежде всего, где и когда литературный *мимесис* впервые отдал себя под начало живописного кода? Почему кончилось это главенство? Почему умерла мечта о писателях-живописцах? Что пришло ей на смену? В наше время изобразительные коды разваливаются до основания, уступая место некоему множественному пространству, моделью которого служит уже отнюдь не живопись («полотно»), но, скорее, театр (сценическая площадка), о чем возвещал (или по крайней мере мечтал) Малларме. И еще: если между литературой и живописью утрачиваются иерархические отношения, если они начинают *отражаться* друг в друге, то с какой стати мы должны и дальше рассматривать их как взаимосвязанные, т. е. раздельные, но *соподчиненные* объекты? Отчего бы не покончить с (чисто субстанциальными) различиями между ними? Отчего не отказаться от идеи разнообразия «искусств», со всей определенностью заявив о разнообразии «текстов»?

(72) *Она вся была в эту минуту во власти боязливого любопытства, заставляющего женщин искать острых ощущений, любоваться прикованным к цепи тигром или огромной змеей и в то же время трепетать при мысли, что их отделяет от этих чудовищ лишь непрочная преграда.*
*СЕМ. Чары.
**РЕФ. Женщина и Змея.

(73) *Хотя спина старичка и горбилась теперь, как спина поденщика, все же и теперь еще было видно, что когда-то он был среднего роста. Его чрезвычайная худоба, изящество его рук и ног доказывали былую стройность и пропорциональность его тела.*
*РЕФ. Риторический код: прозопография («портрет» был риторическим жанром, занимавшим почетное место в неориторике II в. н. э.; он представлял собою блестящий и *поддающийся обособлению* фрагмент; в данном случае дискурс попытается выделить в портрете как можно больше сем).
**СЕМ. Красота (былая).

(74) *На нем были короткие черные шелковые панталоны, болтавшиеся вокруг его тощих бедер, словно спущенный парус.*
*СЕМ. Пустота. Образ *спущенного паруса* вводит дополнительную коннотацию — коннотацию изнуренности, т. е. временное измерение: ветер спал, а жизнь прошла.

(75) *Анатом, взглянув на маленькие сухие ноги, поддерживавшие это странное тело, несомненно узнал бы признаки жестокого старческого истощения.*
*СЕМ. Чудовище (Вне-природность).
**ГЕРМ. Загадка 4: тема загадки и ее загадывание (благодаря своему телу старик становится предметом загадки).

(76) *Эти ноги напоминали две скрещенные кости на могиле.*
*СЕМ. Смерть (означающее коннотирует угловатость, геометричность, ломаную линию, т. е. форму, противостоящую всему *воздушному* и *растительному*, иными словами — самой жизни).

(77) *Чувство глубокого ужаса за человеческое существо охватывало душу, когда, присмотревшись, вы улавливали страшные признаки разрушения, произведенного годами в этом непрочном механизме.*
*СЕМ. Механичность.

(78) *На незнакомце был белый вышитый золотом жилет, какие носили в старину, белье его сверкало ослепительной белизной. Жабо из порыжевших от времени английских кружев, таких драгоценных, что им позавидовала бы любая королева, пышными желтоватыми сборками падало на его грудь; но на нем эти кружева производили скорее впечатление жалких отрепьев, чем украшения. Среди этих кружев, словно солнце, сверкал бриллиант неимоверной ценности.*
*СЕМ. Сверхстарость, Женскость (кокетливость), Богатство.

(79) *Эта старомодная роскошь, эти бесценные и безвкусные украшения с особой резкостью оттеняли лицо этого странного существа.*
*ГЕРМ. Загадка 4 (Кто такой старик?): тема и загадывание. Отсутствие вкуса связывается с одеждой, в которой читатель пытается обнаружить сущность женскости и богатства, не задумываясь над тем, подходит ли эта одежда данному лицу с эстетической или социальной точки зрения (это *«бесценные украшения»*): аналогичным образом заурядность больше соответствует костюму травести, нежели изысканность, ибо женскость в этом случае становится сущностью, а не ценностью; заурядность является принадлежностью кода (что и придает ей пленительную силу), тогда как изысканность относится к исполнению роли.

(80) *Рама была достойна портрета. Черное лицо было заострено и изрыто во всех направлениях: подбородок ввалился, виски впали, глаза терялись в глубоких желтоватых впадинах. Выступавшие, благодаря неимоверной худобе, челюсти обрисовывали глубокие ямы на обеих щеках.*
*РЕФ. Риторический код: портрет.
**Крайняя худоба старика является признаком старости, но также и пустоты, истощения, неполноценности, вызванной изъяном. Несомненно, что эта последняя сема противостоит стереотипному представлению о евнухе — жирном, расплывшемся, раздутом от пус-

тоты; причина в том, что коннотация возникает здесь в двойном контексте: с синтагматической точки зрения пустота не должна противоречить образу морщинистой старости; в парадигматическом же плане худоба как воплощение пустоты противопоставляется здоровой, налитой растительным соком, зрелой полноте молодой женщины (СЕМ. Пустота).

(81) *Все эти выступы и впадины при искусственном освещении создавали странную игру света и теней, которые окончательно лишали это лицо какого-либо человеческого подобия.*
*СЕМ. Экстра-мир.

(82) *Да и годы так плотно прилепили к костям тонкую желтую кожу этого лица, что она образовала множество морщин, то кругообразных, словно складки, разбегающиеся по воде, потревоженной камнем, брошенным в нее рукой ребенка, то лучистых, как трещины на стекле, но всегда глубоких и таких уплотненных, как листки в обрезе книги.*
*СЕМ. Сверх-возраст (крайняя степень сморщенности; мумия).

XXIV. Трансформация как игра

Метафорическая перегрузка (вода, стекло, книга) приводит к тому, что дискурс начинает играть. Если игра — это упорядоченная деятельность, основанная на принципе повтора, то в данном случае она заключается не в вербальном удовольствии, доставляемом скоплением слов (логорея), а в многократном модифицировании одной и той же языковой формы (здесь — сравнения) — так, словно задача состоит в том, чтобы исчерпать некий — заведомо неисчерпаемый — синонимический запас, повторяя и варьируя означающее и тем утверждая множественную сущность текста, принцип возвращения. Так, в Бальбеке молодой лифтер, с которым попытался завязать раз-

говор прустовский рассказчик, ничего ему не отвечает *«то ли потому, что был удивлен моими словами, то ли потому, что был очень занят своим делом или соблюдал этикет, или из-за туговатости на ухо, или потому, что смотрел на свое занятие как на священнодействие, боялся аварии, был неповоротлив умом или исполнял распоряжение директора»*. Игра здесь имеет грамматическую природу (и потому особенно показательна): она состоит в том, чтобы с акробатической ловкостью, причем как можно дольше, выстраивать в единый синтагматический ряд парадигматически разнообразные возможности, трансформировать глагольное предложение, выражающее причину (*«потому что он плохо слышал»*), в двойной субстантив (*«из-за туговатости на ухо»*), одним словом, в том, чтобы, создав некую устойчивую модель, разнообразить ее затем до бесконечности; а это предполагает манипулирование языковыми правилами по собственному усмотрению: отсюда — сама радость могущества.

(83) *Нетрудно встретить стариков с более отталкивающей наружностью, но появившемуся перед нами призраку вид неживого искусственного существа особенно придавали щедрой рукой наложенные на его лицо-маску румяна и белила. Брови его при свете лампы отливали блеском, что превращало это лицо в мастерски написанный портрет. Хорошо еще, что, похожий на голову трупа, череп этой жалкой развалины был прикрыт белокурым париком, бесчисленные завитки которого свидетельствовали о необычайной претенциозности.*

*РЕФ. Внешность стариков.

**СЕМ. Сверх-природность, Женскость, Вещь. Красота, как мы видели, может быть выведена, посредством катахрезы, лишь из большой культурной модели (литературной или живописной): красота заявляет о себе, но описанию не поддается. Зато подробнейшему описанию поддается безобразие: только безобразие «реалистично», только оно сопоставимо с референтом без опосре-

дующего кода (отсюда-то и возникло представление о том, что реализм в искусстве способен описывать одни только уродства). В данном случае, однако, имеет место модификация, реверсия кода, ибо сам старик есть не что иное, как *«мастерски написанный портрет»*; тем самым он вновь оказывается включен в цепочку перекликающихся тел и становится собственным двойником: будучи *маской*, он копирует *то, что скрывается за маской*; беда лишь в том, что он копирует самого себя и потому такое удвоение оказывается тавтологичным, стерильным, наподобие копий чужих картин.

(84) *Впрочем, чисто женское кокетство этой фантасмагорической личности отчетливо сказалось и во вдетых в его уши золотых серьгах, и в перстнях, бесценные камни которых сверкали на его костлявых пальцах, и в цепочке от часов, отливавшей тысячью огней, словно бриллиантовое ожерелье на женской шее.*
*СЕМ. Женскость, Сверх-мир, Богатство.

(85) *На посиневших губах этого японского идола*
*Японский идол (возможно даже, что это сам Будда) коннотирует идею грима, наложенного на нечеловеческое в своем бесстрастии лицо; он заставляет задуматься о непостижимой безучастности вещи, которая, копируя жизнь, превращает эту жизнь в вещь (СЕМ. Вещь).

(86) *застыла мертвенно-неподвижная улыбка, насмешливая и неумолимая, как улыбка мертвеца.*
*Застывшая, остановившаяся улыбка вызывает образ натянувшегося (как при косметической операции) кожного покрова — покрова самой жизни, лишившейся того самого кусочка кожи, который и составляет жизненную субстанцию. Облик старика все время копирует жизнь, однако в этой копии чувствуется какой-то принципиальный *изъян* — неполноценность как признак кастрации (таковы, в частности, губы, которым недостает живого красного цвета) (СЕМ. Фантастическое, Экстра-мир).

(87) *От этой молчаливой и неподвижной, словно статуя, фигуры исходил пряный запах мускуса, как от старых платьев, которые наследники покойной герцогини вытаскивают из ящиков шкафа во время описи унаследованного имущества.*
*СЕМ. Вещь, Сверх-старость.

(88) *Когда старик обращал свой взгляд в сторону танцующих, казалось, что его глазные яблоки, не отражающие световых лучей, поворачиваются при помощи какого-то незаметного искусственного приспособления, а когда его взгляд останавливался на чем-нибудь, человек, наблюдавший за ним, начинал в конце концов сомневаться, действительно ли этот взгляд способен перемещаться.*
*СЕМ. Холод, Искусственность, Смерть (глаза как у куклы).

XXV. Портрет

Портрет прямо-таки «кишит» смыслами, как бы с размаху брошенными сквозь некую форму, которой тем не менее не удается сыграть дисциплинирующую роль: с одной стороны, она являет собой некую риторическую упорядоченность (анонс и деталь), а с другой — способ анатомической дистрибуции (тело и лицо); эти два регистра также представляют собой коды, оттиснутые поверх беспорядочно разбросанных означаемых; это — природные (или интеллектуальные) операторы; итоговый образ, создаваемый дискурсом («портретом»), есть, стало быть, образ некой естественной формы, насыщенной смыслом так, словно смысл — это вторичный предикат некоего первичного тела. На самом же деле естественность портрета проистекает из того, что, накладываясь друг на друга, различные коды попросту не совпадают между собой: единицы, их составляющие, занимают разное место и имеют разную величину, так что эти несовпадения, усиленные неодинаковой плотностью текста, приводят к результату, ко-

торый можно назвать *скольжением* дискурса, — к эффекту *естественности*: как только два кода начинают работать одновременно, но как бы на волнах разной длины, возникает впечатление движения, жизненности, в данном случае — портрет. Портрет (в нашем тексте) — это отнюдь не реалистическое изображение, не застывшая копия, представление о которой мы можем составить себе по образцам фигуративной живописи; это — сценическая площадка, загроможденная однотипными и вместе с тем различными и обособленными (отграниченными) друг от друга смысловыми блоками; конфигурация (риторическая, анатомическая и фразовая) этих блоков создает диаграмму тела, но вовсе не его копию (в данном отношении портрет сохраняет полную зависимость от языковой структуры; ведь в языке существуют лишь диаграмматические аналогии, т. е. *аналогии* в этимологическом смысле слова — *пропорции*): тело старика — это не реальный референт, «выделяющийся» на фоне слов или на фоне зала; оно само представляет собой семантическое пространство, становящееся пространством как раз потому, что становится смыслом. Иначе говоря, чтение «реалистического» портрета вовсе не является реалистическим чтением; это чтение кубистическое; смыслы подобны разрозненным, сваленным в кучу, перемешанным кубам, которые все же, касаясь друг друга, создают общее пространство картины, превращая это пространство в некий *дополнительный* (побочный и атопический) смысл — смысл человеческого тела: фигура — это не сумма, не рамка и не опора для смыслов, это еще один, добавочный смысл — своего рода диакритическое измерение полотна.

XXVI. Означаемое и истина

Все означаемые, составляющие портрет, «истинны», ибо все они входят в определение старика; Пустота, Неодушевленность, Женскость, Дряхлость, Чудовищность, Богатство — все эти семы находятся в

согласии с денотативной правдой о старике, который является кастратом весьма преклонного возраста, бывшей европейской знаменитостью, нажившей баснословные богатства; все эти семы указывают на истину, и однако всем им, даже вместе взятым, не под силу ее прямо назвать (впрочем, такая неудача по-своему весьма плодотворна для сюжета, ибо сюжетная истина ни в коем случае не должна раскрыться раньше времени). Таким образом, совершенно очевидно, что означаемое выполняет герменевтическую функцию: всякий смысловой процесс — это процесс движения к истине: в классическом тексте (являющемся продуктом определенной исторической идеологии) смысл и истина слиты воедино, а значение оказывается тем путем, который ведет к этой истине: если бы старика удалось *назвать*, то тем самым немедленно обнаружилась бы истина (правда о том, что старик — кастрат). Однако в герменевтической системе коннотативному означаемому принадлежит совершенно особое место: это означаемое несет в себе неполную, недостаточную истину, не имеющую сил назваться собственным именем; оно и воплощает неполноту, недостаточность и бессилие истины, причем такая частичная ущербность играет принципиальную роль: сама неспособность разрешиться от бремени истины представляет собой кодовый элемент, герменевтическую морфему, чья функция заключается в том, чтобы, как можно теснее очертив круг загадки, дать ей тем самым наиболее концентрированное выражение: именно эта сосредоточенность придает загадке силу, а потому с известными оговорками можно сказать, что чем больше множатся знаки, тем сильнее затемняется истина и тем с большим нетерпением мы ожидаем разгадки. Коннотативное означаемое — это *индекс* в буквальном смысле слова: оно только указывает, но ничего не говорит; указывает же оно на имя, на истину в облике имени; силясь назвать истину, оно бессильно сделать это (индуктивная процедура приводит к появлению имени с гораздо большим успехом, нежели процедура индексальная): коннотатив-

ное означаемое подобно *кончику языка*, с которого вот-вот должна сорваться истина, имя. Таким образом, классическому тексту всегда сопутствует некий безмолвный и указующий перст: к истине давно уже привлечено внимание, ее появления ждут, она целиком заполняет некое лоно, готовое к катастрофическому разрешению от бремени, которое станет и концом дискурса; персонаж же, представляя собой пространство, заполненное всеми этими означаемыми, оказывается лишь преходящим моментом загадки — той номинативной формы загадки, которой, словно мифической печатью, Эдип (вступивший в состязание со Сфинксом) отметил весь западный дискурс.

(89) *И рядом с этими жалкими человеческими останками — молодая женщина,*
*СИМВ. Антитеза: В (молодая женщина): анонс.

(90) *чья белоснежная обнаженная грудь, шея и плечи, прекрасные округлые цветущие формы, волосы, вьющиеся над алебастровым лбом, — способны внушить любовь; чьи глаза не поглощают, а источают свет; женщина, полная нежной красоты и свежести, пышные локоны и ароматное дыхание которой кажутся слишком тяжелыми, слишком сильными и бурными для этого готового рассыпаться в прах человека.*
*СЕМ. Антитеза: В (молодая женщина).
**СЕМ. Растительность (органическая жизнь).
***Поначалу молодая женщина была женщиной-ребенком, пассивно пронизываемой взглядом мужчины (№ 60). Теперь символическая ситуация изменилась на противоположную: молодая женщина попадает в активное поле: ее глаза *«не поглощают, а источают свет»*; она становится Кастрирующей Женщиной, первым воплощением которой была г-жа де Ланти. Такая перемена может объясняться чисто парадигматическими требованиями Антитезы: в лексии № 60 окаменевшему старцу нужно было противопоставить молодую, свежую, легкую, цветущую женщину; здесь же, перед лицом *«человеческих останков»* (мрачноватое мно-

жественное число), возникает необходимость в растительной мощи, способной объединять, сплачивать. Эта новая парадигма, придающая молодой женщине кастрирующую функцию, мало-помалу наберет силу вплоть до того, что вовлечет в свою структуру и самого рассказчика, который утратит преимущество перед молодой женщиной (ср. №62) и, инвертировав свою символическую роль, вскоре окажется в пассивной позиции подчиненного субъекта (СИМВ. Женщина-Королева).

(91) *Ах, — это подлинно была жизнь и смерть, воплощение моей мысли, причудливая арабеска, химера, наполовину чудовищная, хотя и с женственно-прекрасным станом!*
— «А ведь в свете нередки браки между такими существами», — подумал я.
С реалистической точки зрения, оказавшись прижатыми друг к другу, старик и молодая женщина образуют некое фантастическое существо, двураздельность которого должна быть горизонтальной (как у сиамских близнецов). Однако сила символического кода такова, что ей удается разрушить — или выправить — этот смысл: двураздельность становится вертикальной: химера (наполовину лев, наполовину коза) предполагает противопоставление верха и низа, оставляя, разумеется, зону кастрации на анатомически положенном ей месте («женственно-прекрасный стан»*) (СИМВ. Женитьба кастрата).
**РЕФ. Код женитьбы.

(92) — *От него пахнет кладбищем! — испуганно воскликнула молодая женщина,*
*СЕМ. Смерть.

(93) *прижимаясь ко мне, словно ища у меня защиты. По порывистости ее движений я мог судить о том, как сильно она испугана.*
*СИМВ. Женщина-ребенок (символическая мутация пока что не стабилизировалась: дискурс вновь возвращается от женщины-королевы к женщине-ребенку).

(94) — *Это какой-то страшный призрак, — продолжала она. — Я не могу здесь дольше оставаться. Если я буду еще смотреть на него, мне начнет казаться, что сама смерть явилась за мной. Да живой ли он вообще?*
*СЕМ. Смерть.
**Да живой ли он вообще?* Этот вопрос мог бы оказаться и чисто риторическим, лишь варьирующим похоронное звучание означаемого, которое воплощено в старике. Однако благодаря неожиданному повороту вопрос (который молодая женщина задает сама себе) приобретает буквальный смысл и потому требует ответа (или проверки) (АКЦ. «Вопрос I»: 1: задаться вопросом).

(95) *Она протянула к незнакомцу руку*
*АКЦ. «Вопрос I»: 2: проверить.
**АКЦ. «Дотронуться»: 1: дотронуться.

(96) *с той смелостью, которую женщины черпают в силе своих желаний.*
*РЕФ. Психология Женщины.

(97) *Но тут же она вся покрылась холодным потом: не успела она прикоснуться к старику, как услышала крик, похожий на дребезжание трещотки. Этот скрипучий голос, если его можно назвать голосом, вырвался, казалось, из совершенно пересохшего горла.*
*АКЦ. «Дотронуться»: 2: реагировать.
**Трещотка коннотирует надтреснутый, прерывистый звук; природа голоса неясна, принадлежность его человеку проблематична; горло пересохшее; отсутствует специфический признак органической жизни — мягкость (СЕМ. Вне-природность).
***СИМВ. Женитьба кастрата (здесь: ее катастрофический исход).

(98) *И сразу же за этим криком последовал какой-то детский кашель, судорожный и в то же время необыкновенно звонкий.*

*СЕМ. Детскость (судорожность еще раз коннотирует нездоровую, губительную прерывистость, противопоставленную внутренней связности жизни *uno tenore*).

XXVII. Антитеза II: женитьба

Антитеза — это стена без двери. Преодолеть эту стену — значит совершить трансгрессию. Послушные антитезе внешнего и внутреннего, тепла и холода, жизни и смерти, старик и молодая женщина разделены прочнейшим из барьеров — барьером смысла. Вот почему все, что способно сблизить эти противоположные стороны, носит откровенно скандальный характер (ведь самый безобразный из скандалов — это скандал формы). Поразительным (*«по какому-то странному капризу природы»*) было уже само зрелище двух слившихся, сплетенных членов Антитезы — тела молодой женщины и тела дряхлого старца; однако в момент, когда молодая женщина *дотрагивается* до старика, трансгрессия достигает своего пароксизма; она перерастает пространственные рамки, становится субстанциальной, органической, химической. Жест молодой женщины — это небольшой *acting out:* чем бы ни считать физическое соприкосновение двух взаимоисключающих субстанций, женщины и кастрата, одушевленного и неодушевленного, — припадком истерии (субститутом оргазма) или преодолением Стены (стены Антитезы и галлюцинации), — но это соприкосновение вызывает катастрофу: происходит взрыв, парадигматическая вспышка; противоестественно объединенные, оба тела пускаются бежать друг от друга без оглядки; в каждом из партнеров происходит целая физиологическая революция: пот и крик: каждый обращается *вспять*: словно под воздействием сильнейшего химического вещества (такова Женщина для кастрата и кастрация для Женщины), все потаенное извергается, как при рвоте. Вот что происходит, если оскверняется таинство смысла, уничтожается священное противопоставление двух парадигматических полюсов и стира-

ется оппозитивная черта, опора любой «релевантности». Свадьба молодой женщины и кастрата дважды катастрофична (или, если угодно, она представляет собой систему с двумя входами): в символическом плане оказывается, что двусоставное, химерическое тело попросту нежизнеспособно, обречено распасться на составные части: когда — сверх существующей дистрибуции полюсов — возникает еще одно, дополнительное тело, то этот *излишек* (символизируемый цифрой *13*, которая служит ироническим средством заклинания) взрывается: конгломерат разлетается на куски. В структурном же плане оказывается, что Антитезу, это наиважнейшее порождение риторической мудрости, безнаказанно нарушить нельзя: *смысл* (и его классификационное основание) — это вопрос жизни и смерти; равным образом, попытавшись скопировать Женщину и тем самым занять место поверх барьера, разделяющего оба биологических пола, кастрат нарушит все законы морфологии, грамматики и дискурса; вот от этого-то уничтожения смысла и умрет Сарразин.

(99) *Этот звук, долетев до ушей Марианины, Филиппо и госпожи де Ланти, сразу же заставил их обернуться в нашу сторону. Взгляды их засверкали молниями. Моя спутница в это мгновение рада была бы скрыться хоть на дне Сены.*

*АКЦ. «Дотронуться»: 3: обобщение реакции.

**Клан женщин с его особым отношением к старику появляется здесь вновь: г-жа де Ланти, Марианина, Филиппо — все женское потомство Замбинеллы (СИМВ. Ось кастрации).

(100) *Схватив меня за руку, она увлекла меня в одну из маленьких гостиных. Мужчины и дамы расступались перед нами. Пройдя сквозь ряд парадных зал, мы вошли в небольшую полукруглую комнату.*

*АКЦ. «Дотронуться»: 4: убежать.

**Смысл, вытекающий из светского обихода: бестактных людей сторонятся; символический смысл: кастрация заразительна: стоило ей затронуть моло-

дую женщину, как та сразу же получила метку (СИМВ. Заразительность кастрации). Полукруглая форма небольшой комнаты коннотирует представление о театральной ложе, откуда можно будет «созерцать» Адониса.

(101) *Молодая женщина, вся дрожа от волнения и почти не сознавая, где она находится, опустилась на диван.*
*АКЦ. «Дотронуться»: 5: укрыться.

(102) — *Сударыня, вы с ума сошли! — проговорил я, остановившись около нее.*
*СИМВ. Женщина-ребенок. Рассказчик выговаривает молодой женщине, словно безрассудному ребенку; вместе с тем в ином смысле безумие молодой женщины следует понимать буквально: ее прикосновение к кастрату есть не что иное, как вторжение означающего в область реального — вторжение, преодолевающее стену символа: это — психотический акт.

(103) — *Но посудите сами, — заговорила она после некоторого раздумья, в то время как я не мог оторвать от нее восхищенного взора. —*
*Символическая роль рассказчика мало-помалу меняется: если поначалу он выступал как некий покровитель молодой женщины, то теперь он приходит в состояние восхищения, умолкает и преисполняется желания: отныне для него есть нечто такое, чего он хочет попросить (СИМВ. Мужчина-подданный).

(104). *Чем же я виновата? Почему госпожа де Ланти позволяет призракам бродить по своему дому?*
*СЕМ. Сверх-природа.

(105) — *Полно, — остановил я ее, — вы уподобляетесь всем этим глупцам, принимая за призрак самого обыкновенного старичка.*
*Воображаемое рассказчика, т. е. символическая система, искажающая его представление о самом себе, характеризуется именно тем, что оно *асимволично*:

я тот, утверждает он, кто не верит в басни (в символы) (СЕМ. Асимболия).
**СИМВ. Женщина-ребенок.

XXVIII. Персонаж и образ

В момент, когда тождественные семы, несколько раз кряду пронизав Имя собственное, в конце концов закрепляются за ним, — в этот момент на свет рождается персонаж. Персонаж, таким образом, есть не что иное, как продукт комбинаторики; при этом возникающая комбинация отличается как относительной устойчивостью (ибо она образована повторяющимися семами), так и относительной сложностью (ибо эти семы отчасти согласуются, а отчасти и противоречат друг другу). Эта сложность как раз и приводит к возникновению «личности» персонажа, имеющей ту же комбинаторную природу, что и вкус какого-нибудь блюда или букет вина. Имя собственное — это своего рода поле, в котором происходит намагничивание сем; виртуально такое имя соотнесено с определенным телом, тем самым вовлекая данную конфигурацию сем в эволюционное (биографическое) движение времени. В принципе, у того, кто говорит *я*, имени нет (образцовый пример — прустовский рассказчик); однако на практике само это *я* немедленно превращается в имя — в имя данного человека. В повествовательном тексте (как и во многих повседневных беседах) *я* перестает быть местоимением и становится именем — лучшим из возможных имен; сказать *я* — значит с неизбежностью присвоить себе те или иные означаемые, обзавестись биографическим временем, мысленно подчинить себя некоторой удобопонятной «эволюции», признать объектом собственной судьбы и, наконец, наделить время смыслом. На этом уровне всякое *я* (в частности, рассказчик в «*Сарразине*») как раз и оказывается персонажем. Совсем иное дело — образ: образ — это уже не комбинация сем, закрепленных за тем или иным гражданским Именем; ускользая из-под власти биографии, психологии и времени, он представ-

ляет собой внегражданскую, безличную и ахронную комбинацию символических отношений. В качестве образа персонаж может колебаться между двумя ролями, причем это колебание лишено какого бы то ни было значения, ибо имеет место вне биографического времени (вне хронологии): символическая структура полностью обратима, так что читать ее можно в любом порядке. Так, женщина-ребенок и рассказчик-отец могут явиться вновь — вернуться в облике женщины-королевы и рассказчика-раба. В качестве сугубо символической фигуры персонаж не имеет ни хронологического, ни биографического статуса; он лишается Имени; он — только место, через которое снует образ.

(106) — *Замолчите! — возразила она тоном насмешливого превосходства, который умеют принимать женщины, когда хотят показать, что они правы.*
*Женщина-королева *повелевает* молчать (всякое господство начинается с запрета на язык), она *подавляет* (подминает своего партнера, пользуясь его зависимым положением) и *высмеивает* (отвергая отцовство рассказчика) (СИМВ. Женщина-Королева).
**РЕФ. Психология Женщин.

(107) — *Какой прелестный будуар! — воскликнула она вдруг, оглядываясь кругом. — Голубой атлас в обивке всегда удивительно красив. Как это свежо!*
*АКЦ. «Картина»: 1: бросить взгляд вокруг себя. Голубой атлас и свежесть либо просто создают эффект реального (чтобы казаться «правдивым», художник должен быть точным в незначительных деталях), либо коннотирует легкомысленность молодой женщины, заводящей разговор о меблировке буквально через минуту после сделанного ею неуместного жеста, либо, наконец, подготавливает ту атмосферу эйфории, в которой будет происходить созерцание портрета Адониса.

(108) *А какая прелестная картина! — добавила она, вставая и подходя поближе к картине, вставленной в великолепную раму. Мы на несколько мгновений замер-*

ли в восторге перед чудесным произведением искусства,
*АКЦ. «Картина»: 2: заметить.

(109) *созданным чьей-то божественной кистью.*
*Заключенный в референте сверхъестественный элемент (Замбинелла пребывает вне естества) метонимически переносится как на предмет изображения (Адонис *«слишком красив для мужчины»*), так и на фактуру картины (*«божественная кисть»* подразумевает, что рукою художника водила рука какого-нибудь божества: так, в Византии, когда художник заканчивал икону и наступало время покрыть ее лаком, Христос спускался с небес, чтобы запечатлеть на ней свой лик) (СИМВ. Сверх-природность).

(110) *Картина изображала Адониса, лежащего на львиной шкуре.*
*Портрет Адониса является темой (предметом) новой (пятой по счету) загадки, которая вскоре и будет загадана: с кого написан портрет Адониса? (ГЕРМ. Загадка 5: тематизация).
**Благодаря *«львиной шкуре»* этот Адонис соотносится с бесчисленными изображениями греческих пастухов на полотнах живописцев академической школы (РЕФ. Мифология и Живопись).

(111) *Спускавшаяся с потолка посреди будуара лампа в алебастровом сосуде отбрасывала на полотно мягкий свет, позволявший нам увидеть всю красоту картины.*
*СЕМ. Лунность (свет лампы так же мягок, как и свет луны).

XXIX. Алебастровая лампа

Свет, испускаемый лампой, находится вне картины; однако, посредством метонимического переноса, он начинает освещать изображенную сцену изнутри: мягкий и белый алебастр — вещество, проводящее, а не излучающее свет, отбрасывающее светлые, но хо-

лодные блики, — этот алебастр, из которого сделана лампа в будуаре, есть не что иное, как луна, освещающая юного пастуха. Тем самым Адонис, вдохновивший Жироде на создание *«Эндимиона»* (№ 547), становится возлюбленным луны. Здесь происходит тройная реверсия кодов: Эндимион как бы передает Адонису свой смысл, свою историю и свою реальность: мы читаем образ Эндимиона с помощью тех же слов, которыми описывают Адониса, и читаем образ Адониса, имея в виду историю самого Эндимиона. В этом Эндимионе-Адонисе буквально все коннотирует женскость (см. описание в № 113): это и *«изысканная красота»*, *«очертания»* (слово, применяемое только к «мягкому» силуэту романтической женщины или мифологического эфеба), и томная поза слегка повернутого, словно готового отдаться тела, и бледный, нежный, лилейный (красавице той эпохи полагалось быть белокожей) цвет, и пышные вьющиеся волосы, *«одним словом, все»*; это последнее выражение лучше любого *et coetera* налагает запрет на все, что не подлежит называнию, т. е. на все, что должно быть указано и в то же время утаено; Адонис помещен в глубине театрального зала (полукруглого будуара), Эндимиона же приоткрывает, обнажает маленький Эрос, отодвигающий завесу зелени, словно театральный занавес, привлекая наше внимание прямо к тому, на что следует смотреть, во что нужно вглядываться, — к чреслам, скрытым у Жироде тенью и изуродованным кастрацией у Замбинеллы. К Эндимиону является влюбленная в него Селена; исходящий от нее активный свет ласкает уснувшего, раскинувшегося пастуха и проникает в него; будучи женщиной, Луна тем не менее является носителем активного начала, тогда как юноша Эндимион оказывается воплощением пассивности: происходит инверсия биологических полов, а вместе в ними и полюсов кастрации; в новелле, где женщины кастрируют, а мужчины становятся объектами кастрации, музыка проникает в Сарразина и, *«смягчая»* его, возносит на вершину блаженства, подобно тому как лунный свет,

в проникающих лучах которого купается Эндимион, овладевает им. Таков обмен ролями, управляющий игрой символов: будучи чудовищным олицетворением пассивности, кастрация парадоксальным образом обнаруживает свою сверх-активную сущность: все, что встречается на ее пути, она овевает дыханием небытия, ибо пустота заразительна. Что же касается третьей, причем самой пикантной, реверсии, то с ее помощью мы получаем возможность воочию *узреть* (а не только прочитать) все, о чем говорилось выше; Эндимион, присутствующий в тексте, — это тот же самый Эндимион, что и в музее (в нашем музее — в Лувре), так что, двигаясь вверх по цепочке перекликающихся тел и их копий, мы приходим в конце концов к самому буквальному из возможных изображений Замбинеллы — к фотографии. Коль скоро чтение — это путешествие сквозь коды, то ничто не способно прервать наше странствование; фотография мнимого кастрата становится составной частью текста; восходя по линии кодов, мы получаем право явиться на улицу Бонапарта, в фотографическое ателье Бюллоза, и попросить, чтобы нам показали одну из папок (вероятно, это папка с «мифологическими сюжетами»), в которой мы и обнаружим фотографию кастрата.

(112) — *Может ли существовать на самом деле такое совершенное создание? — спросила она меня,*
*ГЕРМ. Загадка 5: загадывание (существует ли в «природе» прототип портрета?).
**СЕМ. Сверх-природность (Вне-природность).

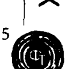
XXX. По ту и по эту сторону

Совершенство — это предельная (исходная или конечная — как угодно) точка, к которой стремится Код; совершенство будоражит (или приводит в состояние эйфории) в той мере, в какой обрывает цепочку перекликающихся репродукций, уничтожает дистан-

цию между кодом и его реализацией, между источником и продуктом, между моделью и копией, и коль скоро наличие такой дистанции неотъемлемо от человека, то уже самим фактом ее устранения идея совершенства выводит нас за пределы человеческого, в область сверхприродного, где совершенство сливается с еще одним, вторичным типом трансгрессии: с точки зрения родовой принадлежности понятия *больше* и *меньше* могут быть отнесены к одному и тому же классу — классу избыточности, где всякое *по ту сторону* совпадает с *по эту сторону*, где сущность кода (совершенство) в конечном счете имеет тот же статус, которым обладает все, ему внеположное (чудовище, кастрат), ибо жизнь, норма, человеческая природа представляют собой лишь промежуточные миграционные движения, совершающиеся в поле репродукций. Так, Замбинелла — это Сверх-Женщина, олицетворение женской сущности, воплощение совершенства (рассуждая чисто теологически, можно сказать, что совершенство — это воплощенная сущность, и Замбинелла, стало быть, есть не что иное, как «шедевр»), однако в то же время и по той же причине она — неполноценный мужчина, кастрат, олицетворение изъяна, неустранимой *нехватки;* в Замбинелле (как предмете абсолютного желания) и в кастрате (как предмете абсолютного отвращения) обе трансгрессии сливаются воедино. В таком слиянии есть своя правда, коль скоро трансгрессия — это не что иное, как *метка* (Замбинелла отмечена и печатью совершенства, и печатью неполноценности); она допускает в дискурс игру экивоков: ведь говорить о «сверхъестественном» совершенстве Адониса — значит тем самым говорить о «неестественном» изъяне кастрата.

(113) *досыта с нежной и удовлетворенной улыбкой на устах налюбовавшись изысканной красотой очертаний, позой, красками, волосами, одним словом, всем.*
*СЕМ. Женскость.

**При подобном описании картина начинает коннотировать атмосферу расцвета, чувственного удоволь-



ствия: возникает некое согласие, нечто вроде эротического насыщения, доставляемого изображением Адониса молодой женщине, которая выражает это чувство *«нежной и удовлетворенной улыбкой»*. Все дело лишь в том, что, благодаря игре повествования, источником удовольствия молодой женщины оказываются три разных объекта, соединившихся в Адонисе: 1) *мужчина:* это сам Адонис, мифологический персонаж, изображенный на картине; именно так истолкует рассказчик желание, охватившее молодую женщину, именно это вызовет его ревность; 2) *женщина:* молодая женщина ощущает женскую природу Адониса и солидаризируется с ней, то ли как ее соучастница, то ли как союзница Сафо; в любом случае она вызывает фрустрацию у рассказчика, изгнанного из престижного стана женщин; 3) *кастрат,* который, несомненно, продолжает завораживать молодую женщину (СИМВ. Женитьба кастрата).

(114) — *Он слишком красив для мужчины, — добавила она, внимательно всматриваясь в картину, словно перед ней была соперница.*

*Тела в *«Сарразине»*, ориентированные — или дезориентированные — кастрацией, не способны занять прочного места по одну из сторон парадигматического барьера, разделяющего биологические полы: имплицитно существует нечто, что находится *по ту сторону* Женщины (совершенство) и *по эту сторону* мужчины (кастрированность). Заявить, что Адонис — не мужчина, — значит намекнуть на истину (это кастрат) и в то же время ввести в заблуждение (это Женщина) (ГЕРМ. Загадка 5: истина и ложь: экивок).

(115) *О, с какой остротой я в это мгновение почувствовал приступ ревности,*

*СИМВ. Желание рассказчика.

(116) *в возможности которой меня когда-то тщетно старался убедить поэт, ревности к картинам, к гравюрам, к статуям, в которых художники, в своем*

вечном стремлении к идеализации, преувеличивают человеческую красоту.
*РЕФ. Литературный код страсти (или же код литературной страсти).
**СИМВ. Репродукция тел (влюбиться в копию: это мотив Пигмалиона, который еще раз возникнет в № 229).

(117) *— Это портрет, — сказал я. — Он принадлежит кисти Виена.*
*СИМВ. Репродукция тел.

(118) *Но этот великий художник никогда не видел оригинала, и ваш восторг, быть может, несколько ослабеет, когда вы узнаете, что моделью для этого тела служила статуя женщины.*
*СИМВ. Репродукция тел (перекличка тел связана с неустойчивостью парадигмы полов, приводящей к тому, что кастрат оказывается где-то в промежутке между юношей и женщиной).
**Моделью живописцу служила статуя, это верно; однако сама эта статуя была копией мнимой женщины; иначе говоря, приведенное высказывание истинно, покуда дело идет о статуе, и становится ложным, как только речь заходит о женщине; фраза начинается истинным утверждением, но затем эта истина сливается с ложью, подобно тому как генитив (*женщины*) сливается со статуей; но как же может лгать простой генитив? (ГЕРМ. Загадка 5: экивок).

XXXI. Прерванная перекличка

Без предшествующей Книги, без предшествующего Кода не бывает ни желания, ни ревности: Пигмалион, в сущности, влюбился в одно из звеньев скульптурного кода; Паоло и Франческа полюбили друг друга, *прочитав* о страсти Ланселота и Гениевры (Данте, *«Ад»*, V): коль скоро первоисточник чувства утрачивается, то таким первоисточником становится само письмо. Размеренность движения нарушается

кастрацией: вторгшаяся пустота создает смятение в цепи знаков, обрывает их перекличку, нарушает нормальное функционирование кода. Ослепленный заблуждением, Сарразин ваяет Замбинеллу в виде женщины. Виен претворяет эту женщину в юношу, возвращаясь тем самым к исконному полу модели (неаполитанский ragazzo); и наконец, усугубляет путаницу сам рассказчик, произвольно останавливая движение цепи знаков на статуе и заявляя, будто ее оригиналом является женщина. В результате переплетаются три нити: нить операциональная, «реально» создающая все копии (она тянется от Адониса-мужчины к женщине-статуе, а затем — к юноше-травести); нить мистификации, лукаво протянутая ревнивым рассказчиком (она ведет от Адониса-мужчины к женщине-статуе, а затем, имплицитно, к женщине-модели); и наконец, нить символическая, где роль связующих узелков играет женскость (женскость Адониса, женскость статуи, женскость кастрата): это — единственное однородное пространство, в пределах которого никто не лжет. Вся эта неразбериха выполняет герменевтическую функцию: рассказчик намеренно запутывает вопрос о подлинной модели Адониса; он творит обман, призванный ввести в заблуждение молодую женщину, а сверх того еще и читателя; однако в символическом плане тот же самый рассказчик, вопреки собственной недобросовестности, указывает (правда, имея в виду женщину), что модели недостает мужественности; так что его ложь оказывается дорогой к истине.

(119) — *Но кто же это?*
Я заколебался.
— Я хочу знать, кто это! — повторила она настойчиво.

*СИМВ. Женщина-королева (рассказчик желает молодую женщину, тогда как молодая женщина желает знать, с кого написан Адонис: возникают условия для заключения договора).

**ГЕРМ. Загадка 5: загадывание (кто послужил моделью для Адониса?).

(120) — *Мне кажется, — сказал я, — что этот... Адонис изображает... одного из родственников госпожи де Ланти.*
*АКЦ. «Рассказывать»: 2: знать историю (мы, со своей стороны, также знаем, что рассказчику известно, кто такой старик, № 70; теперь же выясняется, что он имеет представление и о происхождении Адониса: рассказчик, стало быть, в состоянии разгадать все загадки и рассказать историю).
**ГЕРМ. Загадка 5: отсроченный ответ.
***СИМВ. Табу на слово «кастрат».

XXXII. Задержка ожидания

Мы прикоснулись к истине, затем уклонились в сторону от нее и наконец вовсе потеряли из виду. Это явление носит структурный характер. В самом деле, герменевтический код выполняет ту же функцию, которую (вслед за Якобсоном) признают обычно за кодом поэтическим: подобно тому, как, например, рифма структурирует стихотворение по принципу ожидания и требования повтора, точно так же и элементы герменевтической последовательности структурируют загадку по принципу ожидания и требования разгадки. Таким образом, динамика текста (коль скоро она предполагает раскрытие некоторой истины) основана на парадоксе: это статичная динамика: задача состоит в том, чтобы, при изначально полном отсутствии ответа, *поддержать* интерес к загадке; в то время как фразы нетерпеливо требуют дальнейшего «раскручивания» сюжета, не могут устоять на месте и рвутся вперед, герменевтический код действует в обратном направлении: на его долю выпадает расставлять на пути дискурса всякого рода *сдерживающие препоны* (заторы, помехи, уводящие в сторону преграды); его структура реактивна по самой своей сути,

ибо необратимому поступательному движению языка он противопоставляет эшелонированную систему ретардаций: вопрос и ответ разделены огромным пространством, заполненным всевозможными приемами задержания, причем эмблемой этого пространства вполне могла бы послужить риторическая фигура «умолчания», цель которой состоит в том, чтобы прервать фразу, создать напряжение и увести наше внимание в сторону (это вергилиевское *Quos ego*). Вот почему, наряду с начальным и конечным элементами (вопрос и ответ), герменевтический код предполагает наличие множества морфем, позволяющих отсрочить ожидание, как то: *обман* (сознательное уклонение от истины), *экивок* (смешение истины и лжи, обычно позволяющее теснее очертить круг загадки и тем придать ей большую концентрированность), *частичный ответ* (подогревающий нетерпеливое ожидание истины), *отсроченный ответ* (афатическая приостановка разгадки), *блокировка* (констатация неразрешимости загадки). Многообразие этих элементов красноречиво свидетельствует о той трудной работе, которую приходится проделывать дискурсу, если он хочет *приостановить* разгадывание загадки, сохранив открытость финала. Тем самым ожидание становится основополагающим условием появления истины: истина, заявляют нам повествовательные тексты, это то, чем *завершится* ваше ожидание. Такое построение сближает повествовательный текст с ритуалом инициации (когда в конце долгого пути, усеянного препятствиями, темными чащобами и завалами, испытуемому вдруг открывается свет): это построение предполагает возвращение к порядку, тогда как ожидание есть не что иное, как воплощенный беспорядок: беспорядок — это преизбыток, это бесконечное, ничего не разрешающее и ничем не завершающееся накапливание элементов; порядок же предполагает восполнение; он восполняет, дополняет и насыщает, отторгая все, что грозит избыточностью; истина — это то, что создает полноту и внутреннюю завершенность. В целом, имея в основе вопросно-ответный принцип,

герменевтический текст строится по образу и подобию фразы, т. е. организма, обладающего способностью к бесконечному разрастанию и тем не менее сводимого к единству двух элементов — субъекта и предиката. Рассказывать (на классический манер) — значит, выдвинув вопрос в качестве субъекта, неспешно, оттягивая время, подыскивать к нему предикат; в момент, когда этот предикат (истина) обнаруживается, фраза и повествовательный текст подходят к своему финалу, так что мир обретает наконец качественную характеристику (а ведь мы очень боялись, что этого не произойдет). Вместе с тем, подобно тому как любая грамматика (сколь бы новаторской она ни была) основана на противопоставлении субъекта и предиката, имени и глагола и потому может быть только исторической грамматикой, связанной с классической метафизикой, герменевтический текст, в котором невосполненный субъект предицируется с помощью истины, текст, основанный на принципе ожидания и стремления к завершению, тоже имеет историческое происхождение: он связан с керигматической цивилизацией истины и смысла, зова и ответа на зов.

XXXIII. И/или

Когда автор колеблется, не решаясь сказать нам, кто же такой Адонис (т. е. когда он желает скрыть или не желает приоткрыть истину), происходит смешение двух кодов — кода символического, налагающего запрет на имя *кастрата*, вызывающего афазию в тот самый миг, когда это имя отваживаются произнести, и кода герменевтического, превращающего эту афазию в обыкновенную отсрочку ответа — отсрочку, задаваемую ретардирующей структурой повествования. Можно ли сказать, какой из этих кодов — параллельно функционирующих с помощью одних и тех же слов (одного и того же означающего) — важнее? Или, точнее, так: если мы намереваемся «объяснить» некую фразу (а стало быть, и повествование как таковое), то следует ли *принимать решение* в пользу

того или иного кода? Обусловлены ли колебания рассказчика законами символа (требующего запрета на имя кастрата) или же финализмом самого процесса разгадывания (требующего намека на разгадку и в то же время ее отсрочки)? Никто в мире (ни ученый муж, ни даже сам бог наррации) не способен тут ничего решить. В повествовании (и здесь, возможно, кроется его «определение») символическое и операциональное начала «неразрешимы», они существуют в режиме *и/или*. Вот почему предпочтительный выбор того или иного кода, решение в пользу того или иного типа предварительной детерминации текста, принимаемое в рамках так называемого «объяснения текста», попросту *неуместно*, ибо такое решение ведет к подавлению многоголосого письма каким-либо одним голосом — психоаналитическим в одних случаях и поэтическим (в аристотелевском смысле слова) — в других. Более того, упустить из виду множественность кодов — значит наложить ограничения на работу самого дискурса: принцип неразрешимости лежит в основе мастерства рассказчика, определяет его повествовательную сноровку: подобно тому как удачная метафора исключает какую-либо иерархическую упорядоченность ее элементов, лишает полисемическую цепочку всякой опоры (чем она и отличается от сравнения — тропа, предполагающего наличие иерархически главного члена), точно так же в «добротном» повествовании одновременно реализуется как принцип множественности, так и принцип обращаемости кодов, когда метонимические отношения, связывающие символы, то и дело корректируют каузальное движение сюжета, а действия, побуждающие читателя ожидать развязки, непрестанно вторгаются в область симультанных смыслов.

⸸

(121) *Я с болью увидел, что она снова погрузилась в созерцание прекрасного образа. Затем она молча опустилась на диван, я подсел к ней, взял ее за руку, но она даже не заметила этого. Я был забыт из-за портрета!*

*СИМВ. Женитьба кастрата (союз молодой женщины

и кастрата доведен здесь до эйфории: мы уже знаем, что символическая конфигурация не подвержена диегетическому развитию: явление, испытавшее катастрофический взрыв, способно возродиться во всей своей безмятежной цельности).
**СИМВ. Репродукция тел (влюбиться в портрет, подобно тому как Пигмалион влюбился в статую).

(122) *В эту минуту в тишине послышался легкий шум шагов и шорох женского платья,*
*Короткий эпизод, который здесь начинается (заканчиваясь в № 137), есть не что иное, как *блок* (как принято говорить в кибернетике), кусок программы, вставленный в машину, повествовательная последовательность, в целом представляющая собой единое означаемое: эпизод с дарением перстня на время отодвигает в тень загадку 4: *кто такой старик?* Этот эпизод включает в себя несколько проайретизмов (АКЦ. «Войти»: 1: возвестить о себе легким шумом).

(123) *и мы увидели входившую в комнату Марианину, которой выражение невинности и чистоты придавало еще больше обаяния и блеска, чем красота и свежесть ее туалета. Она медленно продвигалась вперед, с материнской заботливостью и дочерней нежностью поддерживая разодетый призрак, из-за которого мы покинули концертный зал.*
*АКЦ. «Войти»: 2: акт вхождения как таковой.
**ГЕРМ. Загадка 3: загадывание и формулирование (будучи сами загадочны, отношения Старика и Марианины лишь усугубляют загадку, связанную с семейством Ланти: откуда они взялись? кто они такие?).
***СЕМ. Детскость.

(124) *Марианина вела его, с беспокойством оберегая каждый его неверный шаг.*
*ГЕРМ. Загадка 3: формулирование (что могло вызвать столь беспокойную заботливость Марианины по отношению к старику, что их связывает? Кто такие Ланти?).

XXXIV. Словоохотливый смысл

Всякое романическое действие (т. е. действие, которое брался описывать классический романический дискурс) может быть *изображено* в трех различных режимах. В первом случае смысл высказывается, а действие называется, хотя при этом никак не детализируется *(сопровождать с беспокойной заботливостью)*; во втором случае смысл также высказывается, однако действие не просто называется, но и описывается *(с беспокойством смотреть, как человек, которого ведут, переставляет по земле ноги)*; и наконец, в третьем случае действие описывается, но его смысл замалчивается: тот или иной акт просто коннотирует (в точном смысле этого слова) некоторое имплицитное означаемое *(смотреть, как старик медленно передвигает свои немощные ноги)*. Два первых режима, при которых называемое значение как бы *выпячивается*, требуют уплотненной полноты смысла, или, если угодно, предполагают некоторую избыточность, своего рода семантическую словоохотливость, столь характерную для архаического — или младенческого — периода становления современного дискурса с его навязчивым страхом утратить смысловой контакт с аудиторией; отсюда — реакция нынешних (или «новых») романов: попытка использовать третий режим: называя события, ничего не говорить об их смысле.

(125) *С трудом добрались они до небольшой двери, которая была скрыта за обивкой.*
*АКЦ. «Дверь I» (будут еще и другие «Двери»): 1: подойти к двери (более того, к *скрытой* двери, что коннотирует атмосферу таинственности и тем самым вновь возвращает нас к загадке 3).

(126) *Марианина тихонько постучала,*
*АКЦ. «Дверь I»: 2: постучать в дверь.

(127) *и сразу же, словно по волшебству, в дверях появился высокий сухощавый человек, какое-то подобие доброго домашнего духа.*

*АКЦ. «Дверь I»: 3: появиться у двери (т. е. открыть ее). **РЕФ. Романическое (появление «духа»). Высокий сухощавый человек — это слуга, о котором упоминалось в №41 как о сподручном женского клана, опекающего старика.

(128) *Прежде чем передать старца в руки этого таинственного стража,*
*АКЦ. «Прощание»: 1: передать в руки (прежде чем уйти).

(129) *прелестная девушка почтительно прикоснулась губами к щеке этого ходячего трупа, и ее невинной ласке не была чужда в это мгновение та кокетливая нежность, тайна которой принадлежит лишь немногим, избранным женщинам.*
*АКЦ. «Прощание»: 2: поцеловать.
**ГЕРМ. Загадка 3: загадывание и формулирование (какой тип отношений может побудить к «невинной ласке», к «почтительной нежности»? родительский? супружеский?).
***РЕФ. Пословичный код: Избранные Женщины.

(130) — Addio, Addio! — *проговорила она с самыми прелестными переливами своего юного голоса.*
*АКЦ. «Прощание»: 3: сказать «прощай».
**СЕМ. Итальянскость.

(131) *Последний слог она закончила руладой, исполненной с особым совершенством, но негромко, словно она желала в поэтической форме выразить порыв своего сердца.*
*СЕМ. Музыкальность.

XXXV. Реальное и воплотимое

Что случится, если Марианина и вправду пропоет свое *addio* так, как это описывает дискурс? Случится нечто неподобающее, экстравагантное и уж,

конечно, совсем не музыкальное. Более того, возможно ли вообще осуществить описанное действие? В связи с этим позволительно высказать два соображения. Первое заключается в том, что дискурс не несет никакой ответственности перед реальным: сколь бы реалистичным ни был тот или иной роман, его референт все равно не обладает ни малейшей «реальностью»: нетрудно себе представить, какую сумятицу спровоцирует даже самое здравомыслящее повествование, если мы воспримем буквально все, что в нем описано, и попытаемся мысленно вообразить соответствующие действия и поступки, или тем более их *осуществить*. В целом (и это наше второе соображение), «реальное» (как его именует теория реалистического текста) — это всего лишь один из возможных изобразительных (знаковых) кодов, но отнюдь не код, позволяющий осуществить изображенное: *романическое реальное не поддается воплощению*. Отождествив (в соответствии с «реалистическими» требованиями) реальное и воплотимое, мы рискуем уничтожить роман как повествовательный жанр (отсюда — неизбежное разрушение романов при их переводе на язык кинематографа, т. е. при переходе от системы смысла к сфере предметного воплощения).

(132) *Старик, между тем, как будто внезапно пораженный каким-то воспоминанием, остановился на пороге таинственного убежища... И в тишине, царившей в комнате, мы услышали вдруг тяжелый вздох, вырвавшийся из его груди.*
*СЕМ. Музыкальность (старик вспоминает, что некогда был певцом).
**АКЦ. «Подарок»: 1: побудить (или быть побужденным) к тому, чтобы сделать подарок.

(133) *Он стянул с пальца самый драгоценный из перстней, украшавших его костлявые руки, и опустил его в вырез платья Марианины.*
*АКЦ. «Подарок»: 2: вручить предмет (перстень).

(134) *Юная кокетка, засмеявшись, вынула перстень и, надев его на палец поверх перчатки,*
*АКЦ. «Подарок»: 3: принять подарок (смех и перчатка суть не что иное, как «эффекты реального», детали, сама незначительность которых удостоверяет, визирует и означивает «реальное»).

(135) *поспешно направилась в зал, откуда доносились звуки прелюдии к кадрили.*
*АКЦ. «Уходить»: 1: пожелать удалиться.

(136) *Обернувшись, она заметила нас.*
— Ах, вы были здесь? — воскликнула она, краснея.
И, поглядев нам в лицо, словно спрашивая нас о чем-то,
*АКЦ. «Уходить»: 2: помедлить с уходом. Союз *словно* выступает здесь в роли основного оператора смысла, в роли ключа, позволяющего совершать замены и подстановки, осуществляя тем самым переход от действия (*поглядеть, чтобы спросить*) к видимости (*словно спрашивая*), от реального воплощения к знаковому обозначению.

(137) *она с беззаботностью, свойственной ее возрасту, бросилась искать своего кавалера.*
*АКЦ. «Уходить»: 3: вернуться в зал.

XXXVI. Свертывание и развертывание

Что такое последовательность действий? это способ развертывания имени. *Входить?* Я могу развернуть этот глагол в последовательность: «возвестить о своем приходе» — «переступить порог». *Уходить?* этот глагол раскладывается на: «желать» — «помедлить» — «вернуться в зал». *Давать?* «побудить» — «вручить» — «принять». И наоборот, сконструировать последовательность — значит подыскать для нее название: последовательность — это своего рода монета, *денежный эквивалент* имени. Какова ее котировка? каково стоимостное наполнение «Прощания»,

«Двери», «Подарка»? Из каких взаимосвязанных поступков они состоят? По каким складкам можно сложить «веер» повествовательной последовательности? Здесь, по всей видимости, поочередно действуют две системы (работают две «логики»). Задача первой состоит в том, чтобы разложить заглавное слово (имя или глагол) на его конститутивные элементы (причем само членение может быть как плавным: *начинать/продолжать*, так и прерывистым: *начинать/останавливаться/приниматься заново)*. Вторая система позволяет присоединить к заглавному слову смежные с ним действия и поступки *(попрощаться/передать в руки/поцеловать)*. Обе эти системы (в основе первой лежат анализ и дефиниция, в основе второй — катализ и метонимия) исходят, по сути, из одной и той же логики — логики *уже-виденного, уже-читанного, уже-сделанного*, т. е. логики культуры и эмпирии. Как свертывание, так и развертывание повествовательной последовательности происходит по законам больших моделей, имеющих либо культурную *(поблагодарить за подарок)*, либо органическую *(нарушить течение действия)*, либо, наконец, феноменальную *(звук предшествует возникновению самого феномена)* природу. Проайретическая последовательность есть не что иное, как некоторая упорядоченная цепочка, т. е., говоря словами Лейбница, «множественность, подчиненная некоторому линейному правилу», — с той, однако, разницей, что само правило носит здесь культурный (ибо правило это сводится, по сути, к «привычке») и языковой (речь идет о потенциальной возможности имени, об имени, чреватом собственными возможностями) характер. Подобным же образом отдельные последовательности могут располагаться (соединяться и сочленяться) друг относительно друга, образуя нечто вроде сетки или матрицы (таковы, к примеру, последовательности «Входить», «Дверь», «Прощание», «Уходить»); однако «судьба» такой матрицы *(такого* эпизода, говоря языком сюжетосложения) зависит от возможностей того или иного мета-имени (такова, например, мета-последовательность «Перстень»). Вот

почему сам процесс восприятия текста-*чтения* представляет собой движение от имени к имени и от одной складки к другой; читать — значит сворачивать текст до размеров одного имени, а затем вновь разворачивать его, следуя новым складкам этого имени. В этом-то и состоит суть проайретизма: он предполагает искусство (мастерство) чтения, заключающееся в разыскивании имен, в овладении ими; это — акт лексической трансценденции, упорядочивающая работа, опирающаяся на упорядоченный характер самого языка, это, как сказали бы философы-буддисты, деятельность *майя* — обнаружение видимостей, причем видимостей, ставших единичными формами, отдельными именами.

(138) *— Что все это значит? — спросила, обращаясь ко мне, моя молодая спутница. — Неужели это ее муж?*
*ГЕРМ. Загадка 3: формулирование (кем приходится старик семейству Ланти?).
**Несмотря на ошибочность, предположение, высказанное молодой женщиной, позволяет высвободить символ, дать ему имя, оно еще раз *обручает* кастрата с молодостью, красотой и жизнью; кастрат соединяется брачными узами либо с молодой женщиной, либо с Марианиной: символу нет дела до конкретных лиц (СИМВ. Женитьба кастрата).

(139) *Мне кажется, что я брежу! Где я нахожусь?*
— Вы, — ответил я, — вы, такая возвышенная женщина, так хорошо умеющая понимать самые утонченные ощущения, умеющая в сердце мужчины взрастить глубокое и нежное чувство и не оскорбить его, не разбить в первый же день, вы, умеющая сочувствовать сердечным мукам и соединяющая в себе одной остроумие парижанки и страстную душу женщины Италии или Испании...
Она поняла, что слова мои полны горькой иронии, но, словно не замечая этого, перебила меня:
— Оставьте! Вы пересоздаете меня по вашему вкусу. Странная тирания! Вы хотите, чтобы я не была сама собой.

— О, я ничего не хочу! — воскликнул я, испуганный строгим выражением ее лица.
*Здесь присутствуют два взаимозависимых культурных кода: 1) довольно тяжеловесный и оттого весьма сильно кодифицированный «мариводаж»; это либо сознательная пародия со стороны рассказчика, либо продукт сугубо бальзаковских представлений о том, каковы «легкие» светские разговоры, 2) ирония, также весьма тяжеловесная, причем по тем же причинам (РЕФ. Мариводаж. Ирония).
**РЕФ. Парижское остроумие, южная страстность.
***Рассказчик, поначалу играющий отцовскую роль, превращается здесь в откровенного воздыхателя; Женщина приобретает над ним власть; при первом же слове своей владычицы (которое она произносит, «словно не замечая этого») мужчина-подданный отступает, обнаруживая тем самым свое подчиненное положение, что необходимо для (незамедлительного) продолжения истории (СИМВ. Женщина-Королева и рассказчик-подданный).

(140) — *Но признайтесь, по крайней мере, что вы любите слушать рассказы о бурных страстях, порожденных в наших сердцах восхитительными женщинами юга.*
*Рассказчику известна история загадочного старика и таинственного Адониса (№ 70 и № 120); со своей стороны, молодая женщина проявляет к этой истории интерес (№ 119); тем самым сложились все условия для того, чтобы договор был заключен и рассказ состоялся. Теперь рассказчик открыто предложит поведать известную ему историю. Это предложение воспринимается поначалу (а именно в данной лексии) как своего рода искупительный дар, призванный загладить обиду, нанесенную рассказчиком Женщине-Королеве, и умиротворить последнюю. Таким образом, прежде чем стать товаром (приобретенным на рынке, суть которого нам еще предстоит уточнить), рассказ оказывается чем-то вроде добровольного приношения (АКЦ. «Рассказывать»: 3: предложить рассказать).

**РЕФ. Страсть (обратим внимание на прелести, которые таит в себе аналогия: чем *жарче* солнце, тем более *жгучими* становятся страсти, ибо любовь — это *пламя*). Южность, ранее коннотированная упоминанием о смуглом цвете лица Филиппо, выступает в роли родового понятия, заранее предполагающего входящий в него вид: «Италия».

***Лексия подсказывает ложную энтимему: 1) история, которая будет рассказана, это история женщины; 2) но ведь это история Замбинеллы; 3) следовательно, Замбинелла окажется женщиной. Рассказчик тем самым обманывает свою слушательницу (а вместе с ней и читателя): не успев возникнуть, загадка 5 *(Кто такая Замбинелла?)* сразу же уводит на ложный путь (ГЕРМ. Загадка 6: тематизация и обман).

XXXVII. Герменевтическая фраза

Герменевтическое высказывание есть не что иное, как «хорошо сделанная» фраза; оно предполагает наличие субъекта (тема загадки), возвещенный вопрос (формулирование загадки), показатель вопросительности (загадывание загадки), различные вспомогательные, вводные и каталитические элементы (отсрочки ответа), предшествующие появлению финального предиката (разгадки). В своей канонической форме загадка 6 *(Кто такая Замбинелла?)* могла бы иметь следующий вид (см. с. 148).

Этот канон поддается модификациям (подобно тому как грамматическая фраза допускает различный порядок слов) при условии, что основные («ядерные») герменевтемы в тот или иной момент присутствуют в дискурсе; так, переведя определенные герменевтемы (тематизация, загадывание и формулирование) в неявную форму, дискурс может сосредоточить их в пределах одного высказывания (одного означающего); он может также изменить порядок герменевтических единиц; когда, например, ответ уводит на ложный путь еще до того, как был поставлен сам вопрос (Зам-

Вопрос:	*Вот Замбинелла* (предмет, тема)	*Кто она* (формулирование)	*?* (загадывание)
Ретардации:	*Сейчас я вам это скажу* (обещание ответа)	*женщина,* (обман)	*сверхъестественное существо* (экивок)
	это... (отсроченный ответ)	*родственник Ланти* (частичный ответ)	
	это никому не ведомо (заблокированный ответ)		
Ответ:	*кастрат, переодетый женщиной* (разгадка)		

бинелла еще не успела появиться в рассказе, а нам уже подсказывают, что она — женщина); ошибка, наконец, может сохраняться и после того, как истина обнаружена (Сарразин продолжает заблуждаться относительно пола Замбинеллы даже после того, как ему раскрыли глаза). Такая свобода герменевтической фразы (напоминающая отчасти свободу флективного предложения) объясняется тем, что классическое повествование строится на комбинировании двух точек зрения (двух типов релевантности): во-первых, оно предполагает коммуникативное правило, согласно которому коммуникативные линии отделяются друг от друга так, чтобы любая из них сохранила способность к функционированию даже в случае «порчи» соседней линии (так, Сарразин продолжает передавать самому себе ложную информацию даже после полного замыкания читательской коммуникативной цепочки: тем самым ослепление скульптора в свою очередь превращается в новое сообщение, в объект новой системы, единственным адресатом которой отныне становится читатель); во-вторых, классическое повествование предполагает еще и псевдологическое правило, которое, постулировав наличие субъекта,

допускает определенную свободу в порядке появления предикатов; на деле такая свобода способна лишь укрепить господствующее положение субъекта (знаменитости): подрыв (или, говоря буквально, постановка под вопрос) этого положения оказывается случайным и преходящим, точнее, сама случайность вопроса непосредственно вытекает из его преходящего характера: стоит только субъекту обрести свой *«истинный»* предикат, как все немедленно приходит в порядок: фраза может благополучно завершиться.

(141) — *Люблю. Ну и что же?*
— Ну вот, я приду к вам завтра вечером около девяти часов и раскрою перед вами тайну этого дома.
*В рамках повествовательной последовательности под названием «Рассказывать» мы можем выделить более мелкую последовательность, или нарративный блок: «Свидание» *(предложенное/отвергнутое/принятое)*, тем более что Свидание — один из самых расхожих мотивов в арсенале романических средств (кстати, в новелле есть еще одно свидание — то, которое дуэнья назначает Сарразину, № 288). Однако поскольку специфическая структура *(предложить/принять)* именно этого свидания представляет собой диаграмматическую транскрипцию сделки, предметом которой является «Рассказ» и которую заключают между собою рассказчик и молодая женщина, то это дает нам право непосредственно — на правах промежуточного элемента — включить «Свидание» в последовательность «Рассказывать»: АКЦ. «Рассказывать»: 4: предложить свидание, чтобы в спокойной обстановке рассказать некую историю (поступок вполне обычный для кода повседневной жизни: *я вам сейчас кое-что расскажу...*).

(142) — *Нет! — воскликнула она капризно. — Я хочу, чтобы вы объяснили мне ее сейчас.*
— Вы еще не дали мне права, — возразил я, — подчиняться вам, когда вы говорите «я хочу»...
*АКЦ. «Рассказывать»: 5: обсуждать время свидания.

**По всей видимости, Женщина-Королева требует немедленного рассказа из чистого каприза (это способ коннотативного указания на ее господство), однако рассказчик напоминает ей о подлинном — причем серьезном — мотиве своей реплики: пока что вы мне ничего не дали, а потому у меня еще нет никаких обязательств перед вами. Это означает: если вы отдадитесь мне, то я расскажу вам некую историю: вы — мне, я — вам: миг любви в обмен на занимательную историю (СИМВ. Женщина-Королева и рассказчик-подданный).

(143) — *Сейчас, — ответила она с кокетством, способным довести до отчаяния, — я испытываю страстное желание узнать эту тайну. Завтра я, быть может, не захочу вас слушать...*
*СИМВ. Женщина-Королева (своенравная). Требование немедленного получения товара (обещанного рассказа) означает попытку обмануть партнера, поскольку желание рассказчика никак не может быть удовлетворено прямо в особняке де Ланти: похоже, что молодая женщина хочет «сжульничать».

(144) *Она улыбнулась, и мы расстались: она — как всегда гордая и своенравная, а я — такой же смешной, как всегда. Она имела смелость вальсировать с молодым адъютантом, а я поочередно бесился, дулся, восхищался, сгорал от любви и ревновал.*
*СИМВ. Женщина-Королева и рассказчик-подданный. Символическая ситуация, в которой оказались партнеры, излагается здесь одним из заинтересованных лиц с помощью психологического мета-языка.

(145) — *До завтра! — сказала она мне около двух часов ночи, покидая бал.*
*АКЦ. «Рассказывать»: 6: согласиться на свидание.

(146) *«Я не приду! — подумал я. — Я покину тебя! Ты в тысячу раз капризнее, взбалмошнее, чем... чем мое воображение...»*

*АКЦ. «Рассказывать»: 7: отказаться от свидания. Чехарда со свиданием (которое то принимается одним и отвергается другим, то наоборот) являет собой диаграмматический образ всякого торга как такового, представляющего собой чередование предложений и отказов: сквозь эпизод со свиданием отчетливо проступают черты меновой экономики. История Замбинеллы, мимоходом замечает рассказчик, возможно, является вымыслом внутри самого вымысла: это — фальшивая монета, тайком пущенная в обращение.

(147) *На следующий день мы сидели рядом с ней вдвоем перед горящим камином*
*АКЦ. «Рассказывать»: 8: согласиться на свидание и прийти на него.

(148) *в маленькой нарядной гостиной, она — на кушетке, а я — на подушках, почти у ее ног, глядя ей в глаза. На улице было тихо. Лампа отбрасывала мягкий свет. Это был один из тех чарующих вечеров, которые не забываются, — окутанные дымкой желания мирные часы, прелесть которых впоследствии вспоминается с тоской даже тогда, когда переживаешь более яркое счастье. Что может стереть с души живые следы первых порывов любви?..*
СИМВ. Женщина-Королева и рассказчик-подданный («почти у ее ног, глядя ей в глаза»*). Обстановка (горящий камин, тишина, удобная мебель, мягкий свет) носит амбивалентный характер: она одинаково располагает и к тому, чтобы рассказать интересную историю, и к тому, чтобы посвятить вечер любовным утехам.
**РЕФ. Код Страсти, Сожаления и т. п.

(149) — *Начинайте, — сказала она. — Я слушаю.*
*АКЦ. «Рассказывать»: 9: приказ приступить к рассказу.

(150) — *Я не решаюсь начать. В рассказе немало мест, опасных для рассказчика. Если я увлекусь, — остановите меня.*

*АКЦ. «Рассказывать»: 10: не решаться приступить к рассказу. Колебание, в последний раз испытываемое дискурсом перед тем, как приступить к рассказу, т. е. сугубо дискурсная отсрочка, весьма напоминает последнюю приостановку в стриптизе. Вполне возможно, что это колебание стоило бы выделить в виде особой морфемы.

**СИМВ. Рассказчик и кастрация. Рискуя, по его выражению, «увлечься», рассказчик заранее отождествляет себя со «страстью» Сарразина к Замбинелле, а значит, и с самой кастрацией, в которой тут все дело.

(151) — *Рассказывайте!*

*АКЦ. «Рассказывать»: 11: повторный приказ.

(152) — *Слушаюсь.*

*АКЦ. «Рассказывать»: 12: приказ принят к исполнению. Благодаря этому последнему слову («слушаюсь») весь последующий рассказ будет протекать под знаком Женщины-Королевы, символизирующей Кастрирующее начало.

XXXVIII. Рассказы-сделки

В основе Рассказа всегда лежит желание. Вместе с тем, чтобы создать рассказ, желание должно обладать *изменчивостью*, способностью включаться в ту или иную систему эквивалентных и метонимических отношений; или так: чтобы создаться, рассказ должен владеть умением *обмена*, умением подчиняться определенной экономической логике. В *«Сарразине»*, например, платой за тайну Адониса оказывается его собственное тело; открыть тайну — значит добиться тела: молодая женщина желает Адониса (№ 113) и желает узнать его историю (№ 119): так возникает первое желание, метонимически предопределяющее возникновение второго: рассказчику, ревнующему к Адонису в соответствии с нормами культурного кода (№ 115–116), полагается

желать молодую женщину; поскольку же, со своей стороны, он является обладателем истории Адониса, то условия сделки совпадают: А желает В, который, в свою очередь, желает чего-то такого, чем владеет А; А и В должны обменяться этим желанием и этим предметом, этим телом и этим рассказом: ночь любви в обмен на занимательную историю. Так что же, Рассказ — это монета, передаваемая из рук в руки, предмет сделки, выгодный заклад, короче, *товар*, торговля которым (способная, как в нашем случае, перейти в вульгарный торг) совершается уже не в издательском кабинете, а во всей своей красе предстает прямо в повествовании? Во всяком случае, именно такова теория, возникающая на страницах *«Сарразина»*. Вопрос, возбуждаемый любым рассказом, состоит, вероятно, в следующем: *На что обменивается рассказ? Сколько он «стоит»?* В нашем тексте рассказ обменивается на тело (речь идет о любовной сделке, о проституции), однако в иных случаях за него можно купить и самое жизнь (в *«Тысяче и одной ночи»* одна история, рассказанная Шехерезадой, стоит одного, дополнительного дня жизни); а бывает и так (у Сада, например), что рассказчик, словно в акте купли-продажи, то и дело обменивает оргию на философское рассуждение, т. е. на смысл (так что цена философии оказывается *равной* цене секса, будуара): благодаря хитроумнейшей уловке рассказ становится репрезентацией той самой сделки, которая и лежит в его основе: в этих рассказах-образцах повествование превращается в теорию (экономическую) повествования: здесь рассказывают не для того, чтобы «развлечь», «наставить» или удовлетворить человеческую потребность в некоем смысловом моционе; рассказывают для того, чтобы, в обмен на что-то, нечто приобрести; в рассказе как раз и изображается этот обмен: рассказ — это одновременно и процесс производства, и его продукт, товар и торговля, залог и держатель залога: в *«Сарразине»* эта диалектика видна особенно ясно, поскольку само «содержание» Рассказа-Товара (история кастрации) так и не позволит договору осуществиться до конца:

молодая женщина, зараженная кастрацией, о которой ей было *рассказано*, уклонится от сделки, не выполнив своих обязательств.

XXXIX. Это — не объяснение текста

Коль скоро рассказ — это одновременно и товар, и договорное отношение, предметом которого он является, то не может и речи идти о том, чтобы установить, как это обычно делается, риторическую иерархию между двумя частями новеллы: вечер у Ланти — это не просто пролог к любовному приключению Сарразина, а приключение Сарразина — не главный сюжет новеллы; скульптор — не герой, а рассказчик — не просто вспомогательный персонаж; *«Саррразин»* — это не история о кастрате, но история о контракте; это история о некой силе (рассказ) и о влиянии этой силы на ту самую сделку, движущей пружиной которой она является. Таким образом, обе части текста отнюдь не разнимаются по пресловутому закону (рассказ в рассказе). Взаимовключенность повествовательных блоков имеет не (только) игровую, но (также) экономическую природу. Один рассказ порождает другой не по закону метонимического развертывания (разве что если он пройдет через фильтр желания), но по закону парадигматического чередования: рассказ возникает не из желания рассказать, а из желания обменяться: рассказ — это *субститут*, заменитель, монета, золотой эквивалент, и представление об этой принципиальной эквивалентности дает вовсе не план *«Сарразина»*, а его структура. Структура — это не план, а потому наше исследование не является «объяснением текста».

(153) — *Эрнест-Жан Сарразин был единственным сыном безансонского адвоката, — начал я после небольшой паузы. — Его отец довольно честным путем приобрел капитал, приносивший от шести до восьми тысяч ливров дохода в год, что для провинции, по*

тогдашним понятиям, являлось огромным состоянием. Старик Сарразин не жалел средств на то, чтобы дать своему единственному сыну хорошее образование, он надеялся видеть его со временем судьей и мечтал на старости лет дожить до того, что внук Матье Сарразина, хлебопашца в Сен-Дие, усядется в кресло с государственным гербом и будет во славу парламента дремать на его заседаниях. Но провидение не даровало старому адвокату этой радости.

*Уже в названии новеллы (№ 1) был поставлен вопрос: *Сарразин — что это такое?* Теперь ответ на этот вопрос получен (ГЕРМ. Загадка 1: ответ).

**СИМВ. Отец и сын: Антитеза: А: сын благословенный (он будет проклят в № 168). Антитеза соответствует культурному коду: у Отца-судьи — Сын-художник: подобная инверсия может послужить причиной крушения целых обществ.

***В этом семейном романе пустует одно место — место матери (СИМВ. Отец и сын: отсутствующая мать).

(154) *Молодой Сарразин, отданный с малых лет на воспитание иезуитам,*

*АКЦ. «Пансион»: 1: поступить в пансион.

(155) *проявлял необычайную порывистость характера.*

*СЕМ. Порывистость. С денотативной точки зрения порывистость — это и вправду черта характера, однако в данном случае эта черта отсылает к более обширному, расплывчатому и в то же время более формальному означаемому — к состоянию субстанции, которая не насыщается и не очищается; ей свойственны внутренняя неоднородность, взбаламученность; Сарразин как раз и поражен этим серьезным пороком: в нем отсутствует цельность, органическая мягкость; вот почему коннотативный смысл слова *порывистость* в конечном счете оказывается его этимологическим смыслом.

(156) *Детство его напоминало детство многих людей, одаренных талантом.*

*СЕМ. Призвание (пока что неясное).

(157) *Заниматься он желал только по-своему, часто выходил из повиновения, иногда проводил долгие часы погруженный в какие-то смутные думы, то наблюдая за играми своих товарищей, то представляя себе героев Гомера.*
*СЕМ. Дикарство.
**Призвание (художественное: возможно, литературное?).

(158) *Предаваясь забавам, он и в них проявлял необыкновенную пылкость. Если между ним и товарищем возникала борьба, то дело редко кончалось без пролития крови. Если он оказывался более слабым, то кусался.*
*СЕМ. Чрезмерность (превышение естественной нормы).
**СЕМ. Женскость (*кусаться* в драке, вместо того, чтобы воспользоваться фаллическим кулаком, — это, несомненно, коннотатор женскости). Сам факт появления крови уже в детские годы скульптора отдаленно предвещает драматический поворот его дальнейшей судьбы.

(159) *Сарразин бывал то подвижным, то вялым, кажущаяся тупость сменялась в нем чрезмерной восприимчивостью; его странный характер*
*СЕМ. Сложность. Эта губительная сема в различных формах была уже как бы разбросана по первой части текста; *сложность* (или *странность*, говоря романтическим языком) коннотируется выражением «то... то», предполагающим чередование противоречивых состояний, и свидетельствует о неспособности героя обрести цельность, внутреннее единство, свойственные всякому органическому состоянию, одним словом — *смягченность* (№ 213); дело тут не в том, что Сарразину недостает мужских качеств (энергии, независимости и т. п.), а в том, что само мужское начало отличается в нем неустойчивостью, и эта неустойчивость увлекает скульптора от завершенной и умиротворенной цельности в сторону разорванности и нехватки (или обозначает их).

XL. Рождение тематизации

Сказать, что Сарразин бывал *«то подвижным, то вялым»*, — значит попытаться выявить в его характере нечто «не схватывающееся», побудить нас к тому, чтобы назвать это «нечто». Так начинается процесс номинации, в котором, собственно, и состоит деятельность читателя: читать — значит вести борьбу за именование, подвергать фразы текста семантической трансформации. Правда, в этой трансформации есть некая неуверенность: она все время колеблется в выборе между несколькими именами: если, к примеру, нам сообщается, что Сарразин обладал *«сильной, не признающей преград волей»*, то что здесь следует предпочесть? *волю, энергию, упорство, упрямство* и т. п.? Коннотатор отсылает не столько к определенному имени, сколько к некоему синонимическому комплексу, общее ядро которого мы улавливаем, между тем как движение дискурса открывает перед нами другие возможности, иные, родственные, означаемые: тем самым процесс чтения оказывается своего рода метонимическим скольжением, при котором каждый синоним наделяет своих соседей какой-нибудь новой черточкой, создает новую отправную точку: старик, например, поначалу был назван *хрупким*, а затем говорится о его *стеклянности*; в результате возникает образ, коннотирующий такие означаемые, как застылость, неподвижность, сухая и холодная ломкость. Движение смысла как раз и заключается в подобного рода семантическом расширении: смысл скользит, расползается в разные стороны и в то же время понемногу продвигается вперед; он нуждается отнюдь не в анализе, но в описании: описанию подлежат его семантическая экспансия, лексическая трансценденция и то родовое имя, до которого он столь упорно стремится добраться: подлинной задачей семантики должен был бы стать не анализ слов, но синтез смыслов. Впрочем, такая семантика, семантика расширения смысла, уже существует: это так называемая Тематика. Тематизи-

ровать — значит, с одной стороны, выйти за рамки словаря, проследить те или иные синонимические цепочки (*порывистость, взбаламученность, неустойчивость, неуравновешенность*), отдаться ширящемуся потоку номинации (истоком которого вполне может оказаться известного рода сенсуализм), а с другой стороны — вернуться к тем статическим состояниям, которые позволяют создать некую устойчивую форму (*«что, что сосватывается»*), ибо значимость семы, ее способность стать частью тематической сокровищницы текста зависит от ее повторяемости: к примеру, говоря об агрессивности Сарразина, имеет смысл вычленить такое действие (такую повторяющуюся черту), как кромсание, поскольку в дальнейшем этот элемент обнаружится и в других означающих; сходным образом, *фантастичность* старика оказывается семантически релевантной лишь в том случае, если превышение всех человеческих норм, являющееся одной из «составляющих» слова «фантастическое» (одним из его возможных «имен»), будет упомянуто и в других местах текста. Читать, понимать, тематизировать текст (по крайней мере, классический) — значит, взяв за точку отсчета определенное имя, двигаться от него *вширь* к другим именам (так, сарразиновскую *необузданность* мы расширяем по меньшей мере до границ *чрезмерности*, хотя это слово не слишком подходит для выражения того, что *нарушает любые рамки и выходит за пределы естества*). Разумеется, такое расширение предполагает наличие определенного кода: как только процесс номинативного смещения прекращается, то тем самым оказывается достигнут определенный критический уровень, створки произведения закрываются, а язык, с помощью которого завершилась семантическая трансформация, превращается наконец в природу, в истину, в тайну произведения. Лишь некая безбрежная тематика, возникающая в процессе бесконечной номинации, могла бы вполне передать сущность языка как вечного становления, быть адекватной самому производству чтения, а не совокуп-

ности произведенных им продуктов. Однако классический текст равнодушен к метонимическому производству языка: отсюда — неизбежность того броска игральных костей, с помощью которого прерывается и останавливается всякое скольжение имен: это и есть тематика.

(160) *внушал страх как учителям, так и товарищам.*
*СЕМ. Опасность.

(161) *Вместо того, чтобы усваивать начатки греческого языка, он набрасывал портрет преподобного отца, объяснявшего отрывок из Фукидида, рисовал карикатуры на учителя математики, префекта, слуг, воспитателя и покрывал все стены какими-то несуразными рисунками.*
*СЕМ. Дикарство (Сарразин все делает наоборот, нарушает нормы, выходит за границы «природы»).
**СЕМ. Призвание (рисунок). Означаемое почерпнуто в определенном культурном коде: гениальный лентяй достигает успеха вне рамок регламентированных школьных занятий.

(162) *Вместо того, чтобы во время церковной службы возносить хвалы Господу, он кромсал ножом скамейку*
*СЕМ. Безбожие. Безбожие оказывается здесь не проявлением безразличия к религии, но вызовом: Сарразин совершает (и будет совершать в дальнейшем) трансгрессию. Трансгрессия заключается здесь не в игнорировании, а в дублировании (пародировании) церковной службы с помощью противоположного ей, эротического и фантазматического, действия — кромсания.
**СЕМ. Кромсание. Разрушение целостного предмета, регрессивное (и исступленное) стремление к предмету частичному, фантазм расчленения на части, жажда обрести фетиш — все это проявится вновь, когда Сарразин, желая нарисовать тело Замбинеллы, станет настойчиво *раздевать* ее в своем воображении.

XLI. Имя собственное

Временами мы рассуждаем о Сарразине так, словно этот человек реально существовал, словно у него было будущее, было свое бессознательное, своя душа; между тем речь идет всего лишь об *образе* (о безличной конфигурации символов, собранных под этикеткой имени собственного: Сарразин), а вовсе не о *личности* (воплощении духовной свободы — источнике человеческих мотивов и смыслового избытка); наша задача — проследить коннотации, а не произвести расследование; мы стремимся не к тому, чтобы узнать «правду» о Сарразине, а к тому, чтобы понять систематику некоего (промежуточного) текстового фрагмента: мы выделяем (с помощью имени Сарразин) этот фрагмент затем, чтобы он включился в круг нарративных алиби, в систему «неразрешимых» смыслов, вошел в область множественных кодов. Заимствуя у дискурса имя героя, мы лишь следуем экономической природе Имени как такового: в романическом режиме (но только ли в нем?) имя — инструмент обмена: установив отношение эквивалентности между знаком и суммой, имя позволяет заместить определенную совокупность черт соответствующей номинативной единицей: речь идет о своеобразном приеме, когда при одной и той же цене компактный товар выглядит предпочтительнее, нежели товар громоздкий. Разница лишь в том, что экономическая (субститутивная, семантическая) функция Имени заявляет о себе с относительно большей откровенностью. Отсюда — многообразие патронимических кодов. Называть, подобно Фюретьеру, своих персонажей *Жавоттами*, *Никодемами* и *Беластрами* — значит (отнюдь не пренебрегая неким отчасти полубуржуазным, а отчасти полуклассическим кодом) делать акцент на структурной функции Имени, утверждать его произвольность, деперсонализировать его, воспринимать монету Имени как сугубо институциональное явление. Употреблять же такие имена, как *Саффазин*, *Рошфид*,

Ланти, *Замбинелла* (не говоря уже о *Бушардоне*, который существовал реально) — значит притязать на личностное (гражданское, национальное, социальное) *наполнение* патронимического субститута, требовать, чтобы монета-имя была сделана из чистого золота (а не брошена на произвол условностей). Вот почему не только бунт, но и повиновение роману начинается с Имени Собственного: сколь бы точно (вплоть до мелочей) ни было обрисовано социальное положение прустовского рассказчика, отсутствие у него фамилии, которую автор так и не рискнул назвать, приводит к нешуточной дефляции реалистической иллюзии: в отличие от романического местоимения, субстантивного по своей природе (см. XXVIII), прустовское *я* — это, собственно говоря, уже не имя, поскольку под действием разрушительных возрастных процессов оно постоянно подтачивается и разлагается, выпадая из биографического времени. Не романическое начало, а персонаж — вот что утратило силу в современном романе; появление в нем Имени Собственного более невозможно.

(163) *или, когда ему удавалось стащить где-нибудь кусочек дерева, вырезывал из него изображение какой-нибудь святой. Если у него под рукой не оказывалось дерева, камня или карандаша, он воплощал свой замысел в хлебном мякише.*

*СЕМ. Призвание (скульптора). Растирание хлебного мякиша, предвосхищая тот момент, когда Сарразин будет разминать глину, чтобы скопировать тело Замбинеллы, имеет двойное значение — информативное (Сарразин получает определение за счет сужения рода «Художник» до вида «Скульптор») и символическое (описанное действие отсылает к онанизму, которым будет заниматься одинокий зритель в сцене с диваном, № 267).

(164) *Срисовывал ли он лица святых, изображенных на стенах часовни, рисовал ли сам, всегда и всюду он оставлял после себя грубые наброски, фривольный ха-*

рактер которых приводил в отчаяние более молодых монахов и, как уверяли злые языки, вызывал улыбку у старых иезуитов.
*СЕМ. Фривольность (разминание глины — эротическое занятие).
**РЕФ. Психология возрастных групп (молодые люди нетерпимы, старики снисходительны).

(165) *Наконец, если верить школьной хронике, он был исключен из школы*
*АКЦ. «Пансион»: 2: быть исключенным.

(166) *за то, что однажды, в страстную пятницу, ожидая своей очереди в исповедальне, вырезал из полена фигуру Христа. Неверие обнаруживалось в этом изображении так явно, что должно было навлечь на молодого художника тяжкую кару. В довершение всего, у него еще хватило дерзости поместить это циничное изваяние на алтаре!*
*СЕМ. Призвание (скульптора).
**СЕМ. Безбожие (трансгрессия связывает религию и эротику, ср. № 162).

(167) *Сарразин попытался найти в Париже убежище от грозившего ему*
*АКЦ. «Карьера»: 1: отправиться в Париж.

(168) *отцовского проклятия.*
*СИМВ. Отец и сын: Антитеза: В: проклятый сын.

(169) *Руководимый сильной, не признающей преград волей и следуя влечению своего таланта, он поступил учеником в мастерскую Бушардона.*
*СЕМ. Упорство (точно таким же образом Сарразин будет упорствовать в своей любви к Замбинелле и с тем же упорством станет обманывать себя относительно ее пола; его «упорство» есть не что иное, как способ защиты своего «воображаемого»).
**АКЦ. «Карьера»: 2: поступить учеником к великому мастеру.

(170) *Целые дни проводил он в работе, а по вечерам собирал милостыню, чтобы как-нибудь существовать.*
*РЕФ. Стереотип: бедный, но мужественный художник (зарабатывающий на жизнь днем, творящий ночью, или, как в данном случае, наоборот).

(171) *Бушардон, восхищенный успехами и умом своего ученика,*
*СЕМ. Гений (гениальность венчает призвание художника, ср. № 173).

(172) *вскоре проник в тайну тяжелой нужды, которую терпел молодой художник. Он постарался оказать юноше поддержку и, привязавшись к нему, стал обращаться с ним, как с сыном.*
*Бушардон заменяет Сарразину не отца, но мать, отсутствие которой (№ 153) привело к тому, что ребенок сбился с пути, стал жертвой распущенности, неумеренности, неорганизованности; подобно матери, Бушардон способен угадывать, брать под защиту, оказывать помощь (СИМВ. Мать и Сын).

(173) *Зато потом, когда одаренность Сарразина открылась*
*СЕМ. Гений. Гениальность Сарразина трижды необходима («правдоподобна»): в соответствии с требованиями культурного (романтического) кода она превращает Сарразина в существо, отмеченное печатью избранности, не укладывающееся ни в какие нормы; в соответствии с требованиями драматического кода она изобличает жестокость судьбы, «расплачивающейся» за жизнь кастрата смертью великого художника, т. е. обменивающей *все* на *ничто*; в соответствии с требованиями нарративного кода она удостоверяет совершенство, которым будет отмечена статуя Замбинеллы — источник вожделения, перенесенного затем на Адониса.

(174) *в произведении, в котором будущий талант еще боролся с юношеской неукротимостью,*

*РЕФ. Код возрастных групп и код Искусства (талант — это дисциплинированность, юность — это неукротимость).

XLII. Классовые коды

Стоит ли пытаться реконструировать тот или иной культурный код, если единственное правило, которому он подчиняется, есть не что иное, как *перспективизм* (по выражению Пуссена)? Между тем пространство, образованное кодами определенной эпохи, представляет собой нечто вроде научной вульгаты, заслуживающей того, чтобы ее когда-нибудь описали; каковы наши «естественные» представления об искусстве? — «это система правил»; о молодости? — «она неугомонна» и т. п. Собрав воедино все подобные познания, подобные вульгаризмы, мы в результате получим некоего монстра, и этот монстр есть не что иное, как идеология. Будучи фрагментом идеологии, культурный код *претворяет* свое классовое (школьное и социальное) происхождение в некую естественную референцию, в констатацию пословичного типа. Подобно языку дидактики или языку политики, даже не догадывающимся о повторяемости собственных высказываний (об их стереотипной сущности), культурная пословица вызывает позывы тошноты, отвращает от чтения; бальзаковский текст от начала и до конца замусорен такими кодами; именно из-за них он оказывается подвержен порче, старению, сам себя исключая из деятельности письма (которая всегда *современна*): этот текст представляет собой квинтэссенцию, сгусток того, что не может быть «переписано». Тошнотворность стереотипа вряд ли можно нейтрализовать с помощью иронии, поскольку, как мы уже видели (XXI), ирония способна лишь на то, чтобы добавить новый код (новый стереотип) к тем кодам и к тем стереотипам, которые она стремится изжить. Единственное средство против помрачения, вызываемого стереотипами (а также «глупостью», «вульгарностью»), состоит в том, что-

бы всецело, без всяких кавычек, к ним подключиться, попытавшись создать именно текст, а не пародию на него. Так, кстати сказать, поступил Флобер в *«Буваре и Пекюше»*, где два копииста занимаются переписыванием чужих кодов (они, если угодно, *глупы*); однако поскольку сами они сталкиваются с окружающей их классовой глупостью, то во флоберовском тексте возникает некое круговое движение, при котором никто (даже автор) не имеет преимуществ ни перед кем; такова же и функция письма: выставить на посмешище, упразднить всякую власть (подавление) одного языка над другим, подточить любой метаязык, едва только тот успеет возникнуть.

(175) *великодушный Бушардон постарался помирить его с отцом. Подчиняясь авторитету знаменитого скульптора, отец Сарразина сменил гнев на милость. Весь Безансон гордился тем, что послужил колыбелью будущей знаменитости. В порыве первых восторгов скупой адвокат, самолюбие которого было чрезвычайно польщено, постарался дать сыну материальную возможность с честью появляться в свете.*

*Мы уже встречались с парадигмой *благословенный/проклятый*. Может показаться, что здесь появляется ее третий элемент: *примиренный*. Однако на самом деле этот диалектический элемент для нас неприемлем, потому что он значим лишь на сюжетном, а не на символическом уровне, где проклятость (отвергнутость) имеет вневременной смысл. Примирение важно здесь только потому, что оно достигается с помощью Бушардона, и эта роль подтверждает его материнскую сущность: амплуа матери в том и состоит, что она способна гасить конфликт между отцом и сыном (как мы вскоре убедимся, именно в качестве матери Бушардон оберегает Сарразина от сексуальности) (СИМВ. Мать и Сын).

(176) *В течение продолжительного времени тяжелая и неустанная работа — неотъемлемая часть искусства ваятеля —*

*РЕФ. Код Искусства (трудное ученичество скульптора). Принято считать, что, в отличие от живописца, ваятель борется с материалом, а не с образом; ваяние — это демиургическое искусство, искусство извлекать, а не покрывать, искусство руки, призванной овладевать.

(177) *сдерживала необузданный характер и буйное дарование Сарразина. Бушардон, предвидя, с какой яростной силой должны когда-нибудь вспыхнуть страсти в этой молодой душе,*
*СЕМ. Чрезмерность (неумеренность, не ведающая никаких границ).

(178) *пожалуй, такой же могучей, как душа Микеланджело,*
*РЕФ. История Искусств, психологическая типология великих художников (если бы Сарразин был музыкантом, а Бальзак родился бы лет на 50 позднее, Сарразина сравнивали бы с Бетховеном; в литературе — с самим Бальзаком и т. п.).

(179) *старался подавить их порывы неустанным трудом. Он сдерживал неукротимость своего ученика в известных границах, то запрещая ему работать и уговаривая его развлечься, когда видел, что Сарразин увлечен вихрем какого-то замысла, то поручая ему ответственную работу в такую минуту, когда тот готов был предаться праздности.*
*СЕМ. Чрезмерность.
**Подобно какой-нибудь матери-буржуазке, мечтающей о том, чтобы ее сын стал инженером, Бушардон неусыпно следит за работой Сарразина (равно как, подобно все той же матери, и за его сексуальной жизнью) (СИМВ. Мать и Сын).

(180) *Но, по отношению к этой порывистой душе, самым могучим оружием оставалась ласка, и учитель сумел подчинить ученика своему влиянию, только пробуждая в нем благодарность своей отеческой добротой.*

*Ласка — оружие матери; с символической точки зрения ласковый отец играет ту же роль, что и мать (СИМВ. Мать и Сын).
**РЕФ. Гномический код (*«Ласка стоит больше, чем таска»*).

XLIII. Стилистическая трансформация

Все высказывания, принадлежащие культурному коду, суть имплицитные пословицы; все они излагаются в том обязывающем тоне, с помощью которого дискурс выражает всеобщую волю, формулирует требования общества и придает своим утверждениям характер неотвратимости и неизгладимости. Более того, именно потому, что некоторые высказывания могут быть трансформированы в пословицы, максимы и постулаты, лежащий в их основе культурный код оказывается изобличенным: стилистическая трансформация «удостоверяет» этот код, обнажает его структуру и выявляет идеологическую перспективу. Однако то, что легко проделать с пословицами (синтаксическая форма которых отличается архаичностью и потому весьма специфична), гораздо труднее осуществить применительно к другим кодам дискурса, ибо фразовая модель, эталон, или парадигма, выражающая каждый из этих кодов, (пока что) еще не выделена. Можно, однако, предположить, что стилистика, занимавшаяся до сих пор лишь изучением выразительных отклонений от нормы, иначе говоря, вопросами речевой *индивидуации*, авторскими идиолектами, сумеет коренным образом изменить свой предмет и займется выделением и систематизацией моделей (образцов) фраз, клаузул, каденций, ключевых знаков и глубинных структур; одним словом, можно надеяться, что стилистика когда-нибудь тоже станет трансформационной; тем самым она перестанет быть второстепенной областью литературоведения (где все дело сводится к анализу нескольких индивидуальных — синтаксических и лексических —

констант) и, преодолев противопоставление содержания и формы, превратится в инструмент систематизирования идеологий; ведь если такие модели будут выявлены, то мы получим возможность в любой момент — на протяжении всего текста — вытаскивать каждый код *за ушко да на солнышко*.

(181) *Двадцати двух лет от роду Сарразин, волею судьбы, вышел из-под благотворного влияния, оказываемого Бушардоном на его поведение и нравы.*

*РЕФ. Хронология (Саррразину 22 года, когда он отправляется в Италию).

**АКЦ. «Карьера»: 3: покинуть учителя.

***В силу «фривольности» Сарразина «благотворное влияние» на него Бушардона, даже если оно в конечном счете идет на пользу искусству, может быть только нравственным: мать ограждает, охраняет и подавляет сексуальность своего сына. Отчужденность от половой жизни указывает на *aphanisis*, на кастрацию, жертвой которой Сарразин стал задолго до встречи с Замбинеллой: на какое-то время, по-видимому, кастрат отвлекает его от кастрации (отсюда — «первое» наслаждение Сарразина в театре), но затем безвозвратно ввергает в ее пучину (*«Ты унизил меня до себя»*, № 525); таким образом, в конечном счете Замбинелла окажется для Сарразина не чем иным, как *осознанием* того, чем он сам был с самого начала (СИМВ. Афанисис).

(182) *Его исключительное дарование получило признание: он был за свою работу награжден премией,*

*АКЦ. «Карьера»: 4: завоевать премию.

(183) *учрежденной для скульпторов маркизом де Мариньи, братом мадам де Помпадур, так много сделавшим для искусства.*

*РЕФ. История (мадам де Помпадур).

(184) *Дидро назвал шедевром статую, изваянную учеником Бушардона.*

*АКЦ. «Карьера»: 5: получить признание у великого критика.
**РЕФ. История литературы (Дидро как художественный критик).

XLIV. Исторический персонаж

В книге *«У Германтов»* Пруст пишет: «Из словаря имен, упоминаемых Бальзаком, явствует, что автор уделяет внимание крупнейшим историческим фигурам лишь в той мере, в какой они имеют отношение к *“Человеческой комедии”*; поэтому Наполеону отведено в ней куда более скромное место, чем Растиньяку, да и то только потому, что он беседовал с девицами де Сен-Синь». Вот это скромное место как раз и придает историческому персонажу его *точный* реалистический вес; именно *скромность* оказывается мерой достоверности. Дидро, мадам де Помпадур, а затем Софи Арну, Руссо, Гольбах вводятся в художественную ткань вскользь, косвенно, *мимоходом,* как фигуры, нарисованные мазками на заднике и не появляющиеся на самой сцене; ведь стоит историческому персонажу обрести свою *реальную* значимость, как дискурс оказывается перед необходимостью воспроизвести его во всей конкретности, что, как это ни парадоксально, лишает персонаж всякой реальности (таковы до смешного неправдоподобные персонажи *«Екатерины Медичи»* Бальзака, герои романов Александра Дюма или пьес Саша Гитри); им приходится заговорить, и они сразу же разоблачают себя как самозванцы. Напротив, когда они смешиваются с толпой своих вымышленных соседей, когда их имена начинают выкликать, словно на обычном светском приеме, тогда сама их непритязательность, подобно шлюзу, позволяющему переходить с одного уровня на другой, уравнивает роман и историю: они входят в роман как в родную семью на правах знаменитых, хотя и несколько смешных предков, придающих романическому блеск реальности, но отнюдь не славы: это — эффекты реальности высшей пробы.

(185) *Старый скульптор с глубокой болью отпустил в Италию юношу,*
*АКЦ. «Карьера»: 6: отправиться в Италию.
**Боль и опасения Бушардона подобны чувствам матери, охранявшей непорочность сына, которого вдруг призвали на военную службу и послали в страну кипучих страстей (СИМВ. Защита от сексуальности).

(186) *которого он до сих пор, согласно своим убеждениям, держал в глубоком неведении о делах мира сего.*
*Великодушная, но деспотичная (деспотичная в своем великодушии) мать отказала сыну в приобщении к «делам мира сего», изнуряя его работой (и лишь иногда позволяя выходы в свет); Бушардон обрек Сарразина на девственность, выполнив по отношению к нему кастрирующую функцию (СИМВ. Защита от сексуальности).

(187) *Сарразин в течение шести лет был сотрапезником Бушардона.*
*РЕФ. Хронология (Сарразин стал учеником Бушардона в 16 лет).

(188) *Будучи таким же фанатиком своего искусства, каким впоследствии был Канова, он, в продолжение всех этих лет, вставал на рассвете и шел в мастерскую, откуда выходил только с наступлением ночи.*
*СЕМ. Чрезмерность.
**РЕФ. История искусства (Канова).

(189) *Вся жизнь его принадлежала его музе.*
*СИМВ. Защита от сексуальности.
**СИМВ. Пигмалион. Двойная (и противоречивая) коннотация: Сарразин не знает женщин, находится в состоянии *афанисиса* (утраты сексуальности); подобно Пигмалиону, Сарразин спит со своими статуями; весь его эротизм уходит в искусство.

(190) *В театр «Французской комедии» он попадал только тогда, когда его увлекал туда учитель. У гос-*

пожи Жоффрен и в большом свете, куда пытался его ввести Бушардон, он чувствовал себя столь стесненным, что предпочитал одиночество легкомысленному веселью, свойственному его эпохе.
*РЕФ. Код истории: век Людовика XV.
**СИМВ. Защита от сексуальности.

(191) *У него не было других возлюбленных, кроме Скульптуры*
*Избыточность (ср. № 189): СИМВ. Защита от сексуальности.
**СИМВ. Пигмалион.

(192) *и Клотильды, одной из знаменитостей оперного театра.*
*АКЦ. «Любовная связь»: 1: иметь связь.

(193) *Да и связь с Клотильдой длилась недолго.*
*АКЦ. «Любовная связь»: 2: сообщение о прекращении связи. Анонс имманентен дискурсу, а не сюжету (не самой связи); в противном случае были бы приведены факты, предвещавшие разрыв; мы, стало быть, имеем дело с риторическим анонсом. Кратковременность связи (на что указывает выражение *да и*...) коннотирует ее незначительность: сексуальное затворничество Сарразина продолжается.

(194) *Сарразин был некрасив, всегда дурно одет и, по характеру своему, так свободолюбив, что не признавал никаких стеснений в своей личной жизни.*
*С романтической точки зрения (т. е. в свете романтического кода) некрасивость коннотирует гениальность, отмеченную особым признаком — исключительностью (СЕМ. Гений). В отличие от красоты, некрасивость не предполагает никакой модели, у нее нет метонимических корней и она не обладает никакой референцией (не отсылает ни к какому Авторитету), помимо обозначающего ее слова *некрасивость*.

(195) *Поэтому знаменитая певица, опасаясь возможной катастрофы, вернула молодого скульптора на лоно его любимого искусства.*

*АКЦ. «Любовная связь»: 3: конец любовной связи.

XLV. Обесценение

Вступить в любовную связь/сообщить о ее окончании/разорвать ее: бессоюзие указывает на смехотворную краткость любовного приключения (между тем как обычная романическая связь предполагает множество сюжетных ходов и вставных эпизодов). В сущности, всякий проайретизм, уже в силу самой своей структуры (структуры, хорошо просматривающейся благодаря простоте той повествовательной последовательности, которую мы обозначили как «Связь»), приводит к относительному обесценению языка («действовать», как известно, лучше, чем «разговаривать»): будучи сведена к своей проайретической сущности, операциональность начинает посмеиваться над символичностью и пытается *отделаться* от нее. Бессоюзие в высказываниях, описывающих поступки, приводит к банализации человеческого поведения, низводимого до уровня стимулов и реакций, придает сексуальности механический характер и упраздняет ее. Таким образом, связь Сарразина с Клотильдой — в силу самой повествовательной формы, при помощи которой эта связь выражена, — продолжает удерживать скульптора вдали от секса: будучи сведен к своим главным составляющим, проайретизм становится похож на набор ножей (ножей бессоюзия, рассекающих фразу), превращаясь тем самым в инструмент кастрации, с которым дискурс и подступается к Сарразину.

(196) *Софи Арну пустила по этому поводу остроту: она высказала, если не ошибаюсь, удивление по поводу того, что ее подруга могла перевесить статую.*

*РЕФ. Код истории: век Людовика XV (фривольный и остроумный).

**СИМВ. Вдали от секса.
***СИМВ. Пигмалион.

(197) *В 1758 году Саррразин уехал в Италию.*
*АКЦ. «Путешествие»: 1: уехать (в Италию).
**РЕФ. Хронология (в 1758 г. Сарразину, стало быть, двадцать два года, ср. № 181).

(198) *Во время этого путешествия его пылкое воображение под пламенным небом Италии и при соприкосновении с прекраснейшими памятниками искусства, рассеянными всюду по этой родине всех искусств, разгорелось ярким огнем. Молодой скульптор любовался статуями, фресками, картинами.*
*АКЦ. «Путешествие»: 2: путешествовать (этот член популярной повествовательной последовательности поддается бесконечной катализации).
**РЕФ. Искусство и Туризм (Италия, мать искусств, и т. п.).

(199) *Он прибыл в Рим,*
*АКЦ. «Путешествие»: 3: приехать.

(200) *полный духа соревнования и стремления поставить свое имя в один ряд с именами Микеланджело и Бушардона. В течение первых дней своего пребывания в Риме Саррразин делил время между работой в мастерской и внимательным изучением творений искусства, которыми так богат этот город.*
*АКЦ. «Путешествие»: 4: остаться.
**РЕФ. История Искусств.

XLVI. Полнота

Уехать/путешествовать/приехать/остаться — это все, путешествие закончено. Закончить, завершить, сопрячь, объединить — создается впечатление, что именно к этому сводится наиважнейшее требование *текста-чтения*, мучимого постоянным

страхом — страхом выпустить какое-либо связующее звено. Боязнь позабыть — вот что порождает видимую логику сюжетных действий: отдельные элементы расставляются (придумываются) так, чтобы их взаимная связь непрестанно поддерживалась и усиливалась, создавая иллюзию некой непрерывности. Эта полнота как раз и порождает рисунок, призванный ее «выразить» и, соответственно, требующий дополнительной раскраски: можно подумать, что текст-чтение испытывает ужас перед пустотой. В самом деле, во что превратится рассказ о путешествии, в котором говорится, что путешественник так никуда и не прибывает, что путешествует он, ниоткуда не уехав, или где сказано, что герой уехал, но не сообщается, доехал ли он куда-нибудь или нет? Подобный рассказ — это сущий скандал; текст-чтение немедленно опадет, словно из него выпустили всю кровь.

(201) *Он прожил в Риме две недели, все еще не выходя из состояния экстаза, охватывающего каждого восприимчивого человека при виде этой царицы развалин.*
*РЕФ. Древний Рим.
**РЕФ. Хронология. Упоминание о *двух неделях* будет ретроспективно согласовано с незнанием Сарразином итальянского языка и римских нравов; это незнание имеет принципиальное сюжетное значение, потому что именно с ним связана вся атмосфера обмана, окружающая Сарразина (атмосфера, которой он сам себя окружил), — обмана относительно пола Замбинеллы.

(202) *Однажды вечером он вошел в театр «Арджентина»,*
*АКЦ. «Театр»: 1: войти (в здание).

(203) *у входа в который толпился народ.*
*АКЦ. «Вопрос II» (он последует незамедлительно): 1: факт, требующий объяснения.

(204) *Сарразин спросил о причине такого скопления,*
*АКЦ. «Вопрос II»: 2: осведомиться.

(205) *и люди ответили ему двумя именами: — Замбинелла! Иомелли!*
*АКЦ. «Вопрос II»: 3: получить ответ.
**Предыдущий проайретизм («Вопрос») имеет всеобъемлющий коннотативный смысл; он позволяет понять, что Замбинелла — знаменитость; однако это означаемое уже было закреплено за старцем и связано как с интернациональным характером семейства Ланти, так и с происхождением их состояния (СЕМ. Знаменитость).
***Кто же такая Замбинелла или, точнее, какого она пола? Такова шестая загадка, предлагаемая текстом: в этом месте сюжета она тематизируется, ибо ее предмет представлен здесь эмфатически (ГЕРМ. Загадка 6: тематизация).

XLVII. S/Z

SarraSine: в соответствии с правилами французской ономастики следовало бы ожидать формы *SarraZine*; однако оказывается, что при переходе в патроним лица *Z* куда-то пропало. А ведь *Z* — жестокая буква: рассмотренная с фонетической точки зрения, она заставляет вспомнить о хлещущем звуке наказующего бича или о неотступном, словно Эринии, жужжании насекомого; с графической точки зрения, будучи наискось брошена чьей-то рукой посреди ровной белизны бумажного листа, очутившись в соседстве с округлыми буковками остального алфавита, подобная кривому, преступному лезвию, эта буква взрезает, распарывает и полосует; с бальзаковской точки зрения, *Z* (входящее в имя *Balzac*) символизирует отклонение от нормы (см. новеллу *«Z. Marcas»*) и, наконец, в нашем случае это начальная буква имени *Zambinella*, инициал кастрации, так что уже в силу самой орфографической ошибки, вкравшейся прямо в сердце его имени и в самую сердцевину его тела, Сарразин получает в

дар от Замбинеллы ее *Z*, отвечающее его подлинной природе, которая есть не что иное, как рана и изъян. К сказанному можно добавить, что *S* и *Z* находятся в отношении графической инверсии: это та же самая буква, только увиденная с противоположной стороны зеркала: Сарразин созерцает в Замбинелле свою собственную кастрацию. Вот почему разделительная черта (/), противопоставляющая букву *S* в имени *SarraSine* букве *Z* в имени *Zambinella,* выполняет паническую функцию: это — черта-запрет, прозрачная перегородка, средостение галлюцинации, лезвие антитезы, квинтэссенция границы, перекос означающего, указание на парадигму и, стало быть, на смысл.

XLVIII. Несформулированная загадка

Замбинелла (Zambinella) вполне могла бы оказаться и *Бамбинеллой* — малюткой, и *Гамбинеллой* — маленькой ножкой, маленьким фаллосом; различие здесь заключается лишь в смещающей функции буквы *Z*. Имя, употребленное без артикля (в отличие от того, что произойдет в тексте дальше, когда дискурс скажет: *la Zambinella*), в восторге выкрикнутое из толпы едва ли не как простое существительное, — это имя еще не попалось в западню биологического пола; вскоре, однако, придется принимать решение: лгать или не лгать, говорить *Zambinella* или *la Zambinella,* а пока что ни обман, ни даже сам вопрос еще не возникли; есть только указание на некий субъект, выделенный еще до того, как загадана и сформулирована загадка; по правде сказать, ее так никто и не сформулирует; ведь задаться вопросом о том, какого пола то или иное лицо, или хотя бы увидеть здесь намек на тайну — значит тут же получить искомый ответ: ведь само указание на пол немедленно отводит всякий вопрос о нем; вот почему вплоть до самой разгадки загадка будет сопровождаться обманами и экивоками. А между тем эта загадка уже на пороге, поскольку указать на субъект, тематизировать, выделить, отметить восклицательным знаком

имя Замбинеллы — значит осведомиться о предикате, о возможном дополнении; герменевтическая структура вся целиком уже заключена в предикативной ячейке фразы или сюжета; заговорить о субъекте (*Замбинелла!*) — значит домогаться истины. Подобно Замбинелле, любой субъект — *знаменитость*: театральный субъект, субъект герменевтический и субъект логический сливаются воедино.

(206) *Он вошел*
*АКЦ. «Театр»: 2: войти в зал.

(207) *и занял место в партере,*
*АКЦ. «Театр»: 3: садиться.

(208) *зажатый между двумя в достаточной степени жирными* abbati.
*АКЦ. «Стесненность»: 1: быть зажатым, сдавленным. (Проайретизм *быть стесненным/не замечать этого* коннотирует нечувствительность Сарразина, завороженного Замбинеллой.)
**РЕФ. Итальянскость (*abbati*, а не священники: местный колорит).

(209) *Но место ему все же досталось удачное — оно находилось совсем близко от сцены.*
*Близость сцены, а значит, и желанного объекта кладет начало (произвольное) целому ряду фантазматических переживаний, который приведет Сарразина к уединенному наслаждению (АКЦ. «Наслаждение»: 1: близость желанного объекта).

(210) *Занавес взвился.*
*АКЦ. «Театр»: 4: поднять занавес.

(211) *Впервые в жизни довелось скульптору услышать музыку,*
*АКЦ. «Театр»: 5: слушать увертюру.
**Вскоре мы узнаем (№ 213, 214, 215), что музыка оказывает на Сарразина сугубо эротическое воздействие:

она погружает его в экстаз, «смягчает», снимает то сексуальное напряжение, в котором он жил до сих пор. Сексуальное затворничество Сарразина *впервые* нарушается именно здесь. *Первое* (чувственное) наслаждение носит характер инициации: оно создает почву для воспоминаний, для повторения, для ритуала: все дальнейшее организуется лишь затем, чтобы вновь пережить этот *первый раз* (СИМВ. Афанисис: первое наслаждение).

(212) *прелести которой ему так красноречиво превозносил Жан-Жак Руссо на вечере у барона Гольбаха.*
*РЕФ. Код истории: век Людовика XV (Руссо, энциклопедисты, салоны).

(213) *Под впечатлением божественной гармонии Иомелли все чувства молодого скульптора словно смягчились. Своеобразная томность этих итальянских голосов, искусно слитых воедино, повергла его в состояние неизъяснимого блаженства.*
*Хотя Замбинелла еще не успела появиться, но в структуре повествования страсть Сарразина уже возникла: только что испытанный экстаз стал началом его *обольщения*; длинная цепочка телесных состояний приведет Сарразина от восхищения к полыхающей страсти (АКЦ. «Обольщение»: 1: Экстаз).
**РЕФ. Итальянская музыка.
***До сих пор Сарразина удерживали вдали от секса; вот почему именно в этот вечер он *впервые* познал наслаждение и утратил невинность (СИМВ. Инициация).

XLIX. Голос

Итальянская музыка, предмет вполне определенный с исторической, культурной и мифической точек зрения (Руссо, почитатели Глюка и Пиччини, Стендаль и др.), коннотирует представление о некоем «чувственном» искусстве, об искусстве голоса. Являясь эротической субстанцией, итальянский голос как бы

от противного (в силу чисто символической инверсии) оказался созданием бесполых певцов; в таком превращении есть своя *логика* (*«Этот ангельский голос, этот нежный голос был бы противоестественным, если бы исходил из другого, не твоего, тела»*, — говорит Сарразин Замбинелле, № 445) — так, словно при посредстве избирательной гипертрофии сексуальное напряжение, покинув остальные части тела, сосредоточилось в одном месте — в гортани, впитав по дороге все, что было в организме *пластичного*. Исторгнутое кастрированным телом, безумное эротическое исступление изливается на это же самое тело: знаменитым певцам-кастратам рукоплещет доведенная до истерики публика, в них влюбляются женщины и носят с собой их портреты — *«по одному в каждой руке, один висит на шее на золотой цепочке и два прикреплены к пряжкам каждой туфли»* (Стендаль). Здесь раскрывается эротическая сущность такой музыки (связанная с ее *вокальной* природой): это — ее *размягчающая* сила; голосу свойственна непосредственная пластичность; воплощением мягкости служит все органическое, все «живое», короче говоря — семенная жидкость (недаром итальянская музыка *«затопляет наслаждением»*); пению (о чем склонно забывать большинство эстетических теорий) присуще нечто кинестезическое, оно связано не столько с производимым им «впечатлением», сколько с подспудным, мускульным, гуморальным сенсуализмом. Голос струится, просачивается, разливается по всему телу, по коже; способный переходить и уничтожать любые границы, разрушать преграды между классами и именами (*«Душа его словно переселилась в уши и глаза. Ему казалось, что он впитывает звуки всеми своими порами»*, № 215), он обладает особой галлюцинаторной силой. Музыка, стало быть, оказывает совершенно иное воздействие, нежели зрительные образы; проникнув в Сарразина (№ 243), она способна вызвать оргазм; и когда Сарразин попытается свыкнуться с тем чрезмерно острым наслаждением, которое он доставляет себе лежа на диванчике (свыкнуться затем, чтобы вдосталь его

повторять), то он прежде всего примется тренировать слух; впрочем, и влюблен-то Сарразин именно в голос Замбинеллы (№ 277), а этот голос является прямым результатом кастрации, непосредственным, полнозначным свидетельством изъяна. Антонимом *смягченности* (уже неоднократно встречавшимся в тексте) служит все разнородное, разобщенное, скрипучее, причудливое, странное — все исторгнутое из текучей полноты наслаждения, все, что не способно включиться в движение *фразовости*, которая ценна именно своею двойственностью, ибо она имеет как языковую, так и музыкальную природу, объединяя смысл и секс в полноте единого пространства.

(214) *Он онемел и замер в неподвижности, не ощущая даже близости своих соседей-аббатов.*
*АКЦ. «Стесненность»: 2: ничего не чувствовать.

(215) *Душа его словно переселилась в уши и глаза. Ему казалось, что он впитывает звуки всеми своими порами.*
*АКЦ. «Обольщение»: 2: экстраверсия («выход» тела навстречу объекту своего желания имеет предгаллюцинаторную природу: стена реального преодолевается).

(216) *Внезапно раздался гром аплодисментов, способный сокрушить стены зала, — это публика приветствовала появление на сцене примадонны.*
*АКЦ. «Театр»: 6: появление знаменитости.
**СЕМ. Звезда («звездность»).
***ГЕРМ. Загадка 6: тематизация и обман (*примадонна*).

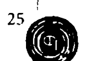
(217) *Движимая кокетством, она приблизилась к авансцене и поклонилась публике с неизъяснимой грацией. Освещение, восторг толпы, иллюзия, создаваемая условиями сцены, очарование костюма, который в те времена был достаточно соблазнительным, — все это вместе еще усиливало впечатление, производимое*

*АКЦ. «Театр»: 7: поклон примадонны.
**СЕМ. Женскость. В данном случае дискурс не лжет: он, правда, говорит о Замбинелле как о женщине, однако объясняет эту женскость производимым ею *впечатлением* и при этом указывает на его причины.

(218) *этой женщиной.*
*Зато концовка фразы — уже обман (дискурс мог бы сказать: *знаменитостью* — и ему не пришлось бы лгать); начавшись правдиво, фраза заканчивается ложью: в целом, *именно в силу непрерывного характера собственных модуляций,* она оказывается воплощением той самой природы, которая, смешивая всевозможные голоса, затемняет их происхождение (ГЕРМ. Загадка 6: обман).

(219) *Сарразин кричал от восторга.*
*АКЦ. «Обольщение»: 3: острое наслаждение.

(220) *Он был восхищен, увидев воочию идеал красоты, которого он до сих пор тщетно искал в природе, беря от одной натурщицы, подчас в остальном безобразной, очаровательную округленность ноги, у другой — очертание груди, у третьей — белые плечи, соединяя воедино шею молодой девушки, руки такой-то женщины и гладкие, словно отполированные, колени подростка,*
*СИМВ. Расчлененное и затем собранное воедино тело.



L. Тело, собранное воедино

Совершенство (вокальное) юной Марианины — результат того, что в ее теле соединились такие свойства, которые, как правило, по отдельности принадлежат разным певицам (№ 20). Такова же и Замбинелла в глазах Сарразина: за исключением малозначительного эпизода с Клотильдой (XLV), скульптор знает женское тело лишь в форме разъятых, разобщенных деталей:

нога, грудь, плечо, шея, руки[3]. Женщина, разрезанная на куски, — вот единственный объект любви, доступный Сарразину. Расчлененная, располосованная женщина превращается в подобие словаря, состоящего из объектов-фетишей. Это истерзанное, искромсанное тело (вспомним детские игры в школе) художник (и в этом смысл его призвания) вновь собирает воедино, творя тело, предназначенное для любви, покинувшее наконец небесные выси искусства, — тело, освободившееся от фетишизма и исцеляющее Сарразина. Тем не менее (хотя герой этого еще не знает, а воссозданная им женщина, во плоти и крови, находится прямо перед ним, так что ее можно потрогать) это спасительное тело продолжает сохранять свой фиктивный характер — вопреки всем похвалам, которые расточает ему Сарразин: статус этого тела есть статус *творения* (это — произведение Пигмалиона, *«сошедшее с пьедестала»*, № 229), статус объекта, чей потаенный *низ* продолжает вызывать тревогу, любопытство и агрессивность героя: раздевая (на рисунке) Замбинеллу, вопрошая ее и самого себя, разбивая в конце концов полую статую, скульптор будет продолжать кромсать женщину (подобно тому как в детстве он изрезал свою скамеечку в церкви) и тем самым низводить тело, восхитительная цельность которого ему якобы открылась, до состояния фетиша (расчлененности).

(221) *никогда под холодным небом Парижа не встречая роскошных и нежных созданий древней Греции.*
*РЕФ. История Искусства: античная скульптура (только искусство способно создать целостное тело).

(222) *В Замбинелле, живой и нежной, были слиты воедино изысканные пропорции женского тела, которых он так долго жаждал и судьею которых, самым строгим и в то же время самым страстным бывает только скульптор.*
*СИМВ. Воссоединенное тело.

[3] Жан Ребуль первый заметил присутствие в *«Сарразине»* этой лакановской темы (см. выше с. 61).

**РЕФ. Психология Искусства (Женщина и Художник).

(223) *Выразительный рот, глаза, говорящие о любви, ослепительная белизна кожи.*
*СИМВ. Разъятое, собранное тело (возникновение «детали»).

(224) *Добавьте к этим чертам, способным внушить восторг художнику,*
*РЕФ. Код Искусства: Живопись. Имеет место разделение труда: художнику — глаза, рот, лицо, одним словом, *душа*, *выражение*, иначе говоря, внутренний мир, прорисовывающийся на поверхности; скульптору же, мастеру объемных форм, — тело, материя, все, что дано чувственному восприятию.

(225) *все совершенства Венеры, изваянные резцом древнего грека.*
*РЕФ. Код Искусства: античная скульптура.

(226) *Скульптор не мог насытиться неподражаемым изяществом линий, соединяющих руки с торсом, изумительной округлостью шеи, гармоничным изгибом бровей, носа, совершенным овалом лица, чистотой его полных жизни очертаний и красотой густых, загнутых кверху ресниц, окаймлявших широкие, сладострастные веки.*
*СЕМ. Женскость (густые, загнутые кверху ресницы, сладострастные веки).
**СИМВ. Разъятое-собранное тело (продолжение «детали»).

Ц. Блазон

Вот языковой трюк: едва успев воссоединиться с тем, чтобы *высказать себя*, целокупное тело вновь вынуждено обратиться в словесный прах, распасться на мельчайшие детали, превратиться в однообразный

перечень собственных компонентов, рассыпаться на кусочки: язык разрушает тело, возвращает его к состоянию фетиша. Такая операция известна под названием *блазона*. Суть блазона состоит в том, чтобы приписать некоему субъекту (красоте) известное число анатомических атрибутов: *она была прекрасна — руки, шея, брови, нос, ресницы* и т. п., так что субъектом оказывается прилагательное, а предикатом — существительное. То же и в стриптизе: акт обнажения предицируется с помощью серии атрибутов (нога, руки, грудь и т. д.). Как стриптиз, так и блазон заставляют вспомнить об участи фразы (оба построены наподобие фраз), заключающейся (на это обрекает фразу ее структура) в том, что фразе не дано стать *нераздельной*: ее смыслы способны рассыпаться, но не могут собраться в единое целое: целокупность, «сумма» — это обетованная земля языка, виднеющаяся где-то вдали, маячащая как *итог* перечисления; однако даже если перечисление доведено до конца, в нем не обнаружить такого элемента, который придал бы перечню внутреннее единство, а если подобный элемент и возникнет, он лишь *добавится* ко всем прочим. Так же и с красотой: она может быть либо тавтологической (утверждающей себя при помощи своего же имени), либо аналитической (если мы станем перебирать ее предикаты), но ни в коем случае не синтетической. В основе блазона как жанра лежит уверенность в том, что *исчерпывающий* каталог обладает способностью воссоздать *целокупное* тело — так, словно добравшись до собственного предела, перечисление готово перерасти в новую категорию — категорию целокупности: описание охватывает какая-то перечислительная лихорадка: стремясь к тотализации, оно принимается громоздить детали, умножать фетиши в надежде обрести в конце концов целокупное, дефетишизированное тело; однако, предаваясь этому занятию, описание оказывается не в силах *изобразить* красоту: ни одному человеку не дано *узреть* Замбинеллу; бесконечная чреда ее профилей — это воплощение недостижимой цельности — недостижимой потому, что ее добиваются с помощью языка, *письма*.

(227) *Это было нечто большее, чем женщина, — это был шедевр!*
*СИМВ. Репродукция тел.

LII. Шедевр

Тело Замбинеллы — это реальное тело, однако это реальное тело обладает единством (делающим его бесподобным и дивным) лишь постольку, поскольку оно ведет происхождение от другого, уже написанного, скульптурного тела (Древняя Греция, Пигмалион); подобно всем прочим телам в *«Сарразине»*, тело Замбинеллы также представляет собой репродукцию, восходящую к определенному коду. Код этот, будучи писанным, обладает свойством беспредельности. Случается, впрочем, и так, что репродуктивная цепочка вдруг объявляет о своем источнике, а Код — о своей укорененности, закрепленности, фиксированности. *Шедевр* — это и есть источник Кода, точка его закрепленности и фиксированности. Поначалу представ как невиданное соединение разрозненных частей, как обобщение, возникшее из множества эмпирических наблюдений, шедевр на деле, согласно сарразиновской эстетике, — это та модель, к которой восходит живая статуя; благодаря шедевру письмо тел обретает свою границу или, что то же самое, исток. Обнажить тело Замбинеллы — значит прекратить бесконечную перекличку кодов, обнаружить наконец источник всех копий (оригинал), отыскать отправную точку культуры, снабдить конкретные реализации «добавкой» *(нечто большее, чем женщина»)*, в теле Замбинеллы, являющемся шедевром, происходит теологическое совмещение референта (реальное тело, подлежащее копированию, выражению, обозначению) и Референции (первоначало, кладущее конец бесконечности письма и тем самым подводящее под него фундамент).

(228) *В этом чудесном создании сосредоточились и обещания любви, способные внушить восторг мужчи-*

нам, и красота, могущая удовлетворить самого строгого критика.
*РЕФ. Психология художника.

(229) *Сарразин пожирал глазами эту статую Пигмалиона, для него сошедшую с пьедестала.*
*СИМВ. Пигмалион, репродукция тел.

(230) *Но когда Замбинелла запела,*
*АКЦ. «Театр»: 8: пение знаменитости.

(231) *он пришел в исступление.*
*АКЦ. «Обольщение»: 4: исступление (*исступление* здесь интериоризировано, это кинестезическое состояние — холод/тепло — тогда как *безумие* — № 235 — вызовет небольшой *acting out* — оргазм).

(232) *Его охватил озноб;*
*АКЦ. «Обольщение»: 5: Исступление: холод.

(233) *затем он почувствовал, что где-то в глубине его существа, в глубине того, что мы, за отсутствием другого слова, называем сердцем, загорается яркий огонь.*
*АКЦ. «Обольщение»: 6: Исступление: жар.
**РЕФ. Эвфемизм («Сердце» в данном случае может обозначать лишь половой орган: *«за отсутствием другого слова»*: это другое слово существует, но оно неприлично, табуировано).

(234) *Он не аплодировал, он молчал,*
*АКЦ. «Обольщение»: 7: Исступление: немота. *Исступление* распадается на три временных момента, на три элемента: тем самым ретроспективно оно выступает в качестве родового термина, в качестве риторического анонса, указывающего на существование некой — временной и аналитической (дефинициональной) одновременно — повествовательной суб-последовательности.

(235) *чувствуя, как им постепенно овладевает безумие,*

*С риторической точки зрения безумие всего лишь дублирует исступление; однако если исступление является классическим проявлением любовного восторга, то безумие в данном случае выступает как один из элементов (второй) некоторой движущейся цепочки, которая доводит, если так можно выразиться, Сарразина, сидящего вблизи Замбинеллы, до оргазма (в № 244). *Безумие* расчленяется на несколько элементов, выступающих в роли последовательно вводимых и постепенно уточняющихся условий наслаждения (АКЦ. «Наслаждение»: 2: безумие [условие для *acting out*]).

(236) *что-то вроде неистовства, какое мы способны переживать лишь в том возрасте, когда страстность наших желаний таит в себе нечто страшное, инфернальное.*
*РЕФ. Психология возрастных групп.

(237) *Сарразину захотелось броситься на сцену и овладеть этой женщиной. Его силы, удесятеренные благодаря какой-то душевной подавленности, причины которой объяснить невозможно, ибо все эти явления происходят в сфере, не поддающейся человеческому наблюдению, стремились проявиться с болезненной неудержимостью.*
*АКЦ. «Наслаждение»: 3: напряжение (желание броситься, избавиться от напряжения). Напряжение имеет галлюцинаторную природу, оно эквивалентно крушению моральных запретов. Элемент насилия, агрессивности, умоисступления, характерный для этого первого желания, будет затушеван, как только речь зайдет о его добровольном повторении; дело облегчит определенный церемониал (№ 270).
**РЕФ. Страсть и ее бездны.

(238) *Со стороны он казался равнодушным и словно отупевшим.*
*АКЦ. «Наслаждение»: 4: кажущаяся неподвижность (*acting out* готовится скрытно).

(239) *Слава, наука, будущность, жизнь, лавры — все сгинуло.*

*Акту принятия решения (любовь или смерть) предшествует здесь торжественная фаза очищения души; «крайнее» (радикальное, ставящее на карту жизнь) решение предполагает вынесение за скобки других обязательств и других связей (АКЦ. «Решить»: 1: умственные условия выбора).

(240) *«Быть любимым ею — или умереть!» — такой приговор вынес Сарразин самому себе.*

*АКЦ. «Решить»: 2: сформулировать альтернативу. «Решение» упирается в альтернативу, между членами которой существует диахроническое отношение (быть любимым, а *затем,* если это не получится, умереть); вместе с тем альтернатива как таковая, уже в силу того, что она образована двумя элементами, приводит к появлению двойной последовательности: *желать-любить* и *желать-умереть.*

**Линия *желать-любить* (или *быть любимым*) инициирует некие действия, смысл которых здесь и формулируется; однако развитие этой линии весьма скоро прервется, обернувшись решением снять ложу и раз от разу предаваться там «первому наслаждению»; все, что произойдет дальше, произойдет независимо от указанной последовательности (*«события застали его неподготовленным...»,* №263) (АКЦ. «Желать-любить»: 1: инициировать действия).

***Разумеется, потеряв Замбинеллу, Сарразин не решится на смерть; и тем не менее его гибель, подготовляемая движущейся цепочкой анонсов, предчувствий и вызовов судьбе, благословленная самой жертвой (№540), есть не что иное, как самоубийство, в зародыше содержащееся уже в самой постановке альтернативы (АКЦ. «Желать-умереть»: 1: инициировать действия).

(241) *Он был так опьянен, что не замечал ни зрительного зала, на публики, ни актеров. Он не слышал даже музыки.*

*АКЦ. «Наслаждение»: 5: погружение в себя.

(242) *Больше того, исчезло расстояние, отделявшее его от Замбинеллы, он обладал ею, его глаза, прикованные к ней, овладевали ею. Сила, почти дьявольская, позволяла ему чувствовать дыхание, исходящее из ее уст, обонять душистый запах пудры, покрывающей ее волосы, видеть тончайшие оттенки ее лица, пересчитывать синие жилки, просвечивающие сквозь атласную кожу.*
*Близость Замбинеллы (мотивированная тем, что герой сидит возле самой сцены, № 209) носит галлюцинаторный характер: это — уничтожение стены, слияние с объектом; речь идет о галлюцинаторном обладании; Замбинелла к тому же описывается не в соответствии с эстетическим, риторическим кодом, а в соответствии с кодом анатомическим (жилки, оттенки лица, волосы) (АКЦ. «Наслаждение»: 6: обладание).
**СЕМ. Дьяволизм (эта «сема» уже была закреплена за Сарразином, воплощающим саму идею трансгрессии; «дьявол» — та́к называется незначительный психопатический сдвиг в сознании субъекта).

(243) *Наконец, этот голос, такой гибкий и нежный, свежий и серебристый, мягкий, как нить, которой дуновение ветерка может придать любую форму, которую он свивает, развивает и рассеивает, этот голос так бурно потрясал его душу,*
*Голос описан здесь с точки зрения его проникающей, пронизывающей, вкрадчивой силы, однако в данном случае проникает этот голос именно в мужчину; совсем как Эндимион, «получающий» свет от своей возлюбленной, Сарразин оказывается объектом активной эманации женскости, чья неуловимая сила «атакует» его, им овладевает и вынуждает его застыть в состоянии пассивности (АКЦ. «Наслаждение»: 7: быть проникнутым).

(244) *что из уст его не раз вырывался невольный крик, подобный крику, исторгаемому мучительным наслаждением,*
*АКЦ. «Наслаждение»: 8: блаженство. Блаженство достигается случайно, благодаря галлюцинаторному

приступу; в дальнейшем речь пойдет о том, чтобы намеренно повторить это «первое» блаженство (ибо оно драгоценно для героя, который, будучи отлучен от полноценной сексуальности, раньше никогда его не испытывал) с помощью сеансов, устраиваемых на диване в ложе, правда, в одиночестве.

(245) *какое так редко способно доставить удовлетворение человеческих страстей.*
*РЕФ. Человеческие страсти.

(246) *Вскоре он был вынужден покинуть театр.*
*АКЦ. «Театр»: 9: выйти.

(247) *Его ноги дрожали и почти отказывались нести его. Он чувствовал себя разбитым и слабым, как нервный человек, поддавшийся порыву неудержимого гнева. Он пережил такое наслаждение или такую муку, что жизнь ушла из него, как вода из опрокинутого толчком сосуда. Он ощущал во всем теле пустоту и полный упадок сил, подобный тому, что приводит в отчаяние выздоравливающих после тяжелой болезни.*
*АКЦ. «Наслаждение»: 9: опустошение.
**РЕФ. Код болезней.

(248) *Охваченный необъяснимой тоской,*
*АКЦ. «Наслаждение»: 10: тоска «post coitum».

(249) *он уселся на ступенях какой-то церковной лестницы. Опершись спиной о колонну, он погрузился в смутное, как сон, раздумье. Страсть сразила его, словно молния.*
*АКЦ. «Наслаждение»: 11: восстанавливать силы. Это восстановление может быть прочитано в свете различных кодов — психологического (дух восстанавливает свои права), христианского (тоска плоти, церковь как прибежище), психоаналитического (восстановление колонновидного фаллоса), обыденного (отдых post coitum).

LIII. Эвфемизм

Вот как можно рассказать историю, случившуюся с Сарразином: он приходит в театр; красота, голос и мастерство знаменитости приводят его в восторг; он выходит из зала потрясенный и, решив вновь испытать очарование первого вечера, снимает на весь сезон ложу прямо возле сцены. А можно рассказать ее и так: Сарразин заходит в театр случайно (206), случайно его место оказывается возле самой сцены (209); чувственный характер музыки (213), красота *примадонны* (219), ее голос (231) возбуждают в нем желание; благодаря близости сцены он испытывает галлюцинацию, ему кажется, что он обладает Замбинеллой (242); голос певицы проникает в него (243) и доводит до оргазма (244), после чего, опустошенный (247), тоскующий (248), он выходит, садится и размышляет (249): впервые, по сути дела, испытав чувственное наслаждение, он решает, что отныне каждый вечер станет доставлять себе это одинокое удовольствие, сделает его привычным, чтобы вызывать его по собственному усмотрению. — Между этими двумя историями существует диаграмматическое отношение, обеспечивающее их тождество: это — одна и та же история, ибо в ее основе лежит одна и та же схема, одна и та же повествовательная последовательность: ситуация напряженности — осада или приступ — пароксизм — усталость — финал. Прочитать сцену в театре как сцену оргазма одинокого зрителя, подставить эротическую историю на место ее эвфемистической версии — проделать такую операцию позволяет вовсе не наличие некоего готового словаря символов, но существование систематической увязанности, конгруэнтности отношений. Отсюда следует, что смысл текста заключен не в той или иной из его «интерпретаций», но в диаграмматической совокупности его прочтений, в их множественной системе. Кое-кто скажет, пожалуй, что сцена в театре, *«такая, какой ее рассказал автор»*, обладает преимуществом буквальности и, стало быть, как раз и составляет «истину», «реальность» текста; тем са-

мым, в их глазах, прочтение этой сцены как сцены оргазма приобретет символическую окраску, окажется беспочвенным досужим вымыслом. *«Только текст, ничего, кроме текста»* — в этом утверждении не так уж много смысла, разве что стремление запугать; буквальные значения текста образуют систему, подобную всякой другой; в конечном счете, бальзаковская буква есть не что иное, как «транскрипция» другой буквы, символической: эвфемизм — это тоже своего рода язык. Говоря по правде, смысл текста не может быть ничем иным, кроме самой множественности его систем, его бесконечной (круговой) способности к «переписываемости»: одна система транскрибирует другую и наоборот: текст не может стать объектом некоего «первичного», «естественного», «национального», «материнского» языка: при самом своем рождении текст уже является многоязычным; словарь текста не знает ни входящего, ни исходящего языка, ибо со словарем текст роднит не способность (готовая) давать определения, а бесконечность структуры.

(250) *Вернувшись домой,*
*АКЦ. «Театр»: 10: вернуться домой.

(251) *он отдался пароксизму деятельности, обычно свидетельствующему о возникновении в нашей жизни каких-то новых правящих ею начал. Охваченный первым порывом любовной лихорадки, столь же близкой к наслаждению, как и к страданию, и стремясь обмануть терзавшие его нетерпение и желания, он принялся рисовать по памяти портрет Замбинеллы. Его мечты как будто облачились в реальную форму.*
*РЕФ. Любовь-болезнь.
**АКЦ. «Желать-любить»: 2: рисовать. Речь здесь идет об ослабленной, как бы лишившейся воли, выжидательной стадии любовного переживания.
***СИМВ. Репродукция тел: рисунок. Рисование, занятие, заключающееся в перекодировании человеческого тела путем его реинтеграции в различные системы стилей, поз и стереотипов, изображается

дискурсом согласно риторической схеме; родовая деятельность (рисование) в дальнейшем подразделится на три вида.

(252) *На одном из листков Замбинелла изображалась в излюбленной Рафаэлем, Джорджоне и всеми великими художниками позе, спокойная и холодная.*
*СИМВ. Репродукция тел: рисунок (1): академический (единство здесь возникает на базе определенного культурного кода, на базе Референции: книга искусства).

(253) *На другом — она словно заканчивала руладу и, томно склонив голову, казалось, прислушивалась к собственному голосу.*
*СИМВ. Репродукция тел: рисунок (2): романтический (наиболее трудноуловимый момент движения, скопированный из Книги жизни).

(254) *Саррафазин набросал портрет своей возлюбленной во всевозможных позах: он изобразил ее без покровов, сидящей, стоящей, лежащей, целомудренной и сладострастной, воплощая, по прихоти своих карандашей, все причудливые мечты осаждающие наше воображение, когда мы поглощены мыслями о любимой женщине.*
*СИМВ. Репродукция тел: рисунок (3): фантазматический. Модель предоставлена «свободному» (т. е. отвечающему определенному, а именно фантазматическому, коду) манипулированию со стороны желания («все *причудливые мечты*», «*во всевозможных позах*»). На самом деле все предыдущие рисунки также имели фантазматический характер: скопировать позу, излюбленную Рафаэлем, вообразить редко встречающийся жест — значит прибегнуть к целенаправленному бриколажу, подчинить вожделенное тело собственной «фантазии» (фантазму). Следуя реалистической концепции искусства, всю живопись, пожалуй, можно определить как огромную галерею фантазматических манипуляций — галерею, в которой с телами делают *все, что захочется,* так что в конце концов все клетки и рубрики, со-

зданные желанием, оказываются заполнены (что, кстати сказать, с образцовой откровенностью проделывает маркиз де Сад в своих живых картинах).
**РЕФ. Код Страсти.
***СИМВ. Раздевание (Замбинелла изображена *без покровов)*.

(255) *Но его обезумевшие мысли уносились далеко за пределы рисунка.*
*РЕФ. Чрезмерность (агрессивность).
**СИМВ. Раздевание.

LIV. Все дальше и дальше — вспять

Непрестанно раздевая свою модель, скульптор Сарразин прямо и непосредственно следует за Фрейдом, который (говоря о Леонардо да Винчи) отождествляет работу скульптора с работой аналитика: в обоих случаях речь идет о *via di levare* — о снятии лишнего. Возвращаясь к своим детским привычкам (когда он кромсал деревянные скамьи, оставляя после себя «грубые наброски»), скульптор срывает с Замбинеллы покровы, чтобы добраться до того, что мнится ему истиной ее тела; со своей стороны, человек по имени Сарразин, совершая множество одинаковых ошибок, роковым образом движется к открытию истины кастрата, у которого вместо центра — пустое место. Это двойное движение аналогично двусмысленности, свойственной реализму. Художник, герой *«Сарразина»*, стремится раздеть фикцию, он движется *все дальше и дальше, но — вспять*, во всем следуя идеалистическому принципу, согласно которому истина и тайна — это одно и то же, и потому нужно проникнуть *внутрь* модели, *под* статую, *за* полотно (это как раз то, чего добивается от грезящегося ему идеального полотна другой бальзаковский художник, Френхофер). Тем же правилом руководствуется и писатель-реалист (равно как и его потомки-критики): они жаждут заглянуть *по ту сторону* бумажного лис-

та, выяснить, к примеру, всю *подноготную* отношений, связывавших Вотрена и Люсьена де Рюбампре (хотя в действительности по ту сторону бумажного листа находится вовсе не реальность, не референт, но Референция — «безбрежное и неуловимое пространство письма»). Желание, в равной мере побуждающее Сарразина, художника-реалиста и критика перевернуть модель, статую, полотно или текст, чтобы узнать, что у них внизу или внутри, — это желание ведет к краху — к Краху как таковому, и *«Сарразин»* в определенном отношении его символизирует: *позади* изображения, которое грезится Френхоферу, есть только поверхность холста, хаос линий, абстрактное, не поддающееся расшифровке письмо, неведомый (и непознаваемый) шедевр, к которому в конце концов приходит гениальный художник и который оказывается знаком его смерти; равным образом и *под* Замбинеллой (а значит, и внутри статуи) есть лишь кастрирующее *ничто*, которое принесет Сарразину смерть после того, как тот уничтожит призрачную статую, свидетельницу его краха: ведь обнаружить сущность под оболочкой невозможно — невозможно остановить безостановочное движение означающего.

(256) *Он видел Замбинеллу, говорил с ней, умолял ее, переживал тысячи лет жизни и счастья подле нее, мысленно ставя ее в самые разнообразные положения,*
Здесь дается весьма точное определение фантазма: фантазм — это сценарий, предусматривающий бесчисленные позы объекта («самые разнообразные положения»*)*, которые, однако, будучи опытами сладострастного манипулирования с ним, всегда соотносятся с субъектом, находящимся в самом центре сцены (*«он видел, он говорил, он умолял, он переживал»*) (СИМВ. Фантазматический сценарий).

(257) *примеряя, если можно так выразиться, будущее, которое соединит его с нею.*
*В этом сценарии есть даже *будущее* — специфическое время фантазма (СИМВ. Фантазматическое будущее).

(258) *На следующее утро он послал своего слугу снять для него ближайшую к сцене ложу на весь сезон.*
РЕФ. Хронология («на следующее утро»*).
**АКЦ. «Желать-любить»: 3: снять ложу в театре. Жажда любви у Сарразина носит сугубо пассивный характер: он стремится не к завоеванию Замбинеллы, но к повторению своего первого, уединенного наслаждения; вот почему, хотя повествовательная последовательность и открывается громким заявлением (*«быть любимым ею или умереть»*), на деле от нее остаются лишь два довольно расплывчатых элемента: рисовать, созерцать; после этого развитие событий ускользает из-под власти Сарразина и в дело вступает его *«желание-умереть»*.
***Случайно обнаружив все неоценимые выгоды нахождения вблизи сцены, позволяющие ему испытывать наслаждение, герой целенаправленно стремится обеспечить себе такую близость, ибо отныне хочет каждый вечер, в течение всего сезона вновь и вновь предаваться удовольствию, которое однажды он уже пережил (АКЦ. «Наслаждение»: 12: условие повторения).

(259) *Затем, как все молодые люди, обладающие страстной душой,*
*РЕФ. Психология возрастных групп.

(260) *он принялся перед самим собой преувеличивать предстоящие ему на избранном пути трудности и решил на первое время удовлетворить свою страсть возможностью без помехи любоваться своей возлюбленной.*
*АКЦ. «Желать-любить»: 4: сделать паузу. Герой стремится не столько к реальному, сколько к фантазматическому наслаждению объектом; вот почему, отложив на время практические действия, он прежде всего пытается создать себе подходящие условия для фантазматических манипуляций, выдвигая в качестве алиби своей пассивности различные препятствия и трудности, преувеличиваемые им потому, что они поддерживают и оправдывают его «мечту», которая его только и занимает.

(261) *Но золотая пора любви, когда мы способны наслаждаться собственным чувством и испытывать счастье, упиваясь собственными переживаниями,*
*РЕФ. Код возрастов любви.

(262) *для Сарразина длилась недолго.*
*РЕФ. Хронология.

(263) *События, ворвавшиеся в его жизнь, застали его неподготовленным,*
*Сарразин активно управляет только своим фантазмом; поэтому все, приходящее извне (все «реальное»), захватывает его врасплох; таким образом, приведенные слова отмечают конец ряда «желать-любить», однако поскольку слова эти имеют проспективную направленность (понадобится еще около 20 лексий, чтобы мы смогли вернуться к указанным «событиям» и прежде всего — к свиданию с дуэньей), пауза, возникшая в № 240, еще сможет воплотиться в целой серии фантазматических элементов (АКЦ. «Желать-любить»: 5: перерыв в развитии событий).

(264) *когда он весь еще был под обаянием этого весеннего наваждения, наивного и сладострастного.*
*Хотя нам и было объявлено о конце паузы, введенной в любовное приключение, пауза эта будет заполнена целым рядом занятий, поступков и впечатлений; все эти элементы обозначены здесь их родовым именем: любовная галлюцинация (АКЦ. «Желать-любить»: 6: анонс элементов, образующих паузу).

(265) *За одну неделю он пережил целую жизнь: с утра он лепил, стремясь воспроизвести в глине тело Замбинеллы,*
*РЕФ. Хронология (неделя, проведенная в ложе, на диване: тем самым свидание с дуэньей — событие, которое застанет Сарразина «неподготовленным», — придется на 24-й день его пребывания в Риме [информация, согласующаяся с его незнанием римских нравов]).

**АКЦ. «Желать-любить»: 7: ваяние по утрам (первый составляющий элемент сладострастной галлюцинации). Разминание хлебного мякиша (о котором в № 163 упоминалось как о юношеском занятии Сарразина) в символическом отношении эквивалентно кромсанию; в обоих случаях дело идет о том, чтобы погрузить куда-то руку, сорвать покров, изнутри постичь объемное тело, овладеть *потаенным, истинным*.

(266) *невзирая на покровы, платья, корсеты и банты, которыми ее фигура была от него скрыта,*
*СИМВ. Раздевание.

(267) *а рано вечером забирался в ложу и там, улегшись на диванчике, он, словно турок, одурманенный опиумом, наслаждался счастьем, таким ярким и упоительным, какого только мог пожелать.*
*АКЦ. «Желать-любить»: 8: вечер, диван (второй составляющий элемент галлюцинаторной отсрочки). Коннотации вполне ясно указывают на природу этого сладострастия, организуемого и повторяемого Сарразином, наподобие церемонии, с того вечера, когда он случайно испытал «первое наслаждение»: это одинокое, сугубо галлюцинаторное (уничтожающее дистанцию между субъектом и объектом) наслаждение. Будучи добровольным и как бы церемониальным производством удовольствия, оно предполагает аскезу и труд: задача состоит в том, чтобы освободить наслаждение от всего, что может раздражать, причинять страдание или вызывать ярость, т. е. от всего чрезмерного; отсюда — техника, способствующая росту благоразумия, направленная не на устранение наслаждения, а на овладение им, на то, чтобы очистить его от любого чужеродного ощущения. Это переживаемое на диване счастье в свою очередь также распадается на ряд более мелких действий.

(268) *Прежде всего, он постепенно приучил себя воспринимать чрезвычайно острые ощущения, которые доставляло ему пение его возлюбленной.*
*АКЦ. «Желать-любить»: 9: приучить слух.

(269) *Затем он приучил свои глаза спокойно смотреть на нее и научился владеть собой настолько, что мог любоваться ею,*
*АКЦ. «Желать-любить»: 10: приучить глаза.

(270) *не опасаясь вспышки немого безумия, охватившего его в первый раз, когда он увидел ее. Его страсть, становясь более спокойной, становилась и более глубокой.*
*Двойная аскеза — аскеза слуха и зрения — приводит к возникновению более приемлемого фантазма, свободного от первоначальной неудержимости (№ 237: *«его силы стремились проявиться с болезненной неудержимостью»*) (АКЦ. «Желать-любить»: 11: результат двух предыдущих операций).

(271) *Застенчивый и нелюдимый скульптор не допускал, чтобы его одиночество, населенное образами, созданными его воображением, и окрашенное мечтами и надеждой, нарушалось его товарищами.*
*АКЦ. «Желать-любить»: 12: оберегать свою галлюцинацию. — Добровольное одиночество Сарразина выполняет диегетическую функцию: оно «объясняет», каким образом изолированный от всякого окружения Сарразин оказался в неведении относительного того, что в папском государстве исполнителями женских партий являются только кастраты; оно имеет ту же функцию, что и кратковременность пребывания Сарразина в Риме, несколько раз подчеркивающаяся с помощью хронологического кода; все это согласуется с восклицанием старого князя Киджи (№ 468): *«С неба вы свалились, что ли?»*

(272) *Он любил так страстно и в то же время так наивно, что боролся с сомнениями и угрызениями совести, терзающими нас, когда мы любим впервые.*
*РЕФ. Код Любовной страсти.

(273) *Предчувствуя, что скоро ему придется начать действовать, хитрить, расспрашивать, где живет*

Замбинелла, узнавать, есть ли у нее мать, дядя, опекун, семья, придумывая способы встретиться с ней, он чувствовал, что сердце его при этих дерзновенных мыслях сжимается, и откладывал осуществление их на следующий день,
*АКЦ. «Желать-любить»: 13: алиби паузы и продление отсрочки.

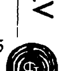
(274) *наслаждаясь своими физическими страданиями так же, как воображаемыми радостями.*
*СЕМ. Сложность (мы уже знакомы с парадоксальным характером Сарразина, в котором смешаны крайности).

(275) *— Но послушайте, — перебила меня вдруг госпожа де Рошфид. — Я пока не вижу здесь ни Марианины, ни ее старичка.*
— Вы только его и видите! — воскликнул я с раздражением автора, у которого срывают эффект удачной сцены.
*РЕФ. Код Авторов (с помощью металингвистического акта рассказчик обозначает код рассказчиков).
**ГЕРМ. Загадка 4 (кто такой старик?); требование ответа.
***Ответ рассказчика одновременно способен и открыть истину (старик — это Замбинелла), и ввести в заблуждение (рассказчика можно понять и так, что стариком является Сарразин): мы имеем дело с экивоком (ГЕРМ. Загадка 4: экивок).

LV. Язык в роли природы

В рассказе о Сарразине на сцену, по сути, выводятся всего два персонажа — сам Сарразин и Замбинелла. Старик, стало быть, является одним из этих персонажей (*«Вы только его и видите»*). Истина и заблуждение оказываются сведены к простой альтернативной паре; читателю «горячо»: ведь стоит ему поинтересоваться, что представляют собою члены этой

пары, т. е. задаться вопросом о Замбинелле, — и личность певца-сопрано немедленно будет раскрыта; испытывая колебания относительно чьего-либо пола, мы тем самым относим этого человека к особому классу — классу аномальных феноменов, а раз так, то при классификации по признакам пола всякое сомнение тут же перерастает в сомнительную двусмысленность, которая, впрочем, возникает отнюдь не в процессе чтения, но становится несомненной лишь на аналитическом, так сказать, уровне; обычный же ритм чтения способствует тому, что оба члена альтернативы (заблуждение/истина) попадают в некий быстро вращающийся турникет, не позволяющий отделить их друг от друга. Этим турникетом является фраза. Простота ее структуры, краткость, стремительность (словно бы являющаяся метонимическим субститутом читательского нетерпения) — все в ней предназначено для того, чтобы *увести* истину (обнаружение которой грозит утратой интереса к рассказываемой истории) подальше от читателя. Аналогичную роль (в другом месте *«Сарразина»*) играет и синтаксическая модуляция, стремительная и элегантная одновременно; это средство, содержащееся в самом языке, позволяет свести структурное противоречие к простой уступительной конструкции: *«Несмотря на красноречивую выразительность взглядов, которыми они обменивались, скульптор был удивлен сдержанностью, проявляемой Замбинеллой по отношению к нему»* (№ 351–352), — конструкции, позволяющей сгладить, смягчить, смазать жесткие сочленения повествовательной структуры. Иными словами, во фразе (как языковой единице) таится некая сила, как бы приручающая повествовательную искусность, в ней заложен смысл, способный упразднять смыслы. Этот диакритический (ибо он надстраивается над цепочкой повествовательных единиц) пласт элементов можно назвать *фразовостью*. Или еще так: фраза олицетворяет *природу*, чья функция — или нагрузка — заключается в том, чтобы придать безгрешность повествованию, олицетворяющему культуру. Налагаясь поверх нарратив-



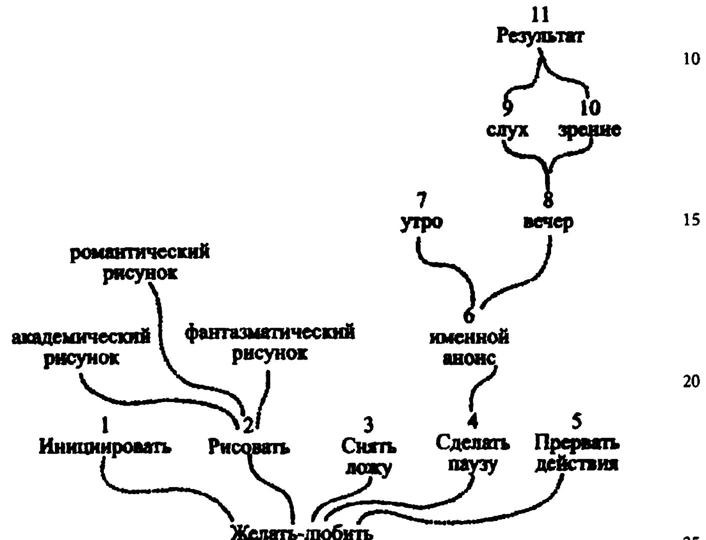
ной структуры, формируя и направляя ее, задавая ей ритм, впечатывая в нее сугубо грамматические морфемы, фраза придает повествованию вид *чего-то само собой разумеющегося.* Ведь благодаря тому, что он усваивается уже в детстве, благодаря своему историческому весу, кажущейся универсальности приемов, одним словом, благодаря своей *первичности,* язык (в данном случае — французский), похоже, обладает всеми преимуществами перед повествовательным сюжетом, необязательным по своей сути, возникшим каких-нибудь 20 страниц тому назад, — между тем как язык существовал всегда. Отсюда ясно, что денотация — это отнюдь не воплощение дискурсной истины: ее нельзя считать внеструктурной, поскольку у нее есть вполне определенная, не уступающая другим структурная функция — придавать структуре *безгрешность*: денотация снабжает коды неким драгоценным эксципиентом, но и сама является особой, качественной смазкой, позволяющей мягко пригонять эти коды друг к другу.

(276) *В течение нескольких дней, — продолжал я после паузы, — Сарразин так аккуратно появлялся в своей ложе и взгляды его выражали такую любовь,*
*РЕФ. Хронология (из лексии № 265 мы знаем, что эти «несколько дней» составляют неделю).
**АКЦ. «Желать-любить»: 14: резюме паузы.

LVI. Древо

Временами, по ходу повествования, риторический код вдруг приходит в соприкосновение с кодом проайретическим: синтагматическая последовательность продолжает порождать цепочки поступков *(решить/рисовать/снять ложу/сделать паузу/прервать действия)*, однако под воздействием дискурса эти цепочки начинают прорастать логическими разветвлениями: именной род *(любовная галлюцинация)* получает временную специфику *(вечер/утро)* и далее

конкретизируется в виде результата, алиби или резюме. Исходя из имплицитного названия последовательности («Желать-любить»), мы можем построить проайретическое (типа шпалерного) древо, чьи расходящиеся и сплетающиеся ветви изображают непрерывную трансформацию фразовой траектории в пределах общего текстового объема.



Воздействуя на те или иные точки последовательности, риторический код, которому принадлежит столь могущественная роль в тексте-чтении, вызывает своего рода процесс почкования: точка как бы набухает и превращается в узел; имя есть не что иное, как способ увенчать — анонсировать или резюмировать — определенную последовательность, которая была или будет подвергнута детализации, так что пауза при этом распадается на отдельные мгновения, рисунок — на типы, а галлюцинация — на затрагиваемые ею отдельные органы. Двигаясь по ветвям сугубо аристотелевской структуры, дискурс непрестанно колеблется между родом (именным) и его видами (проайретическими): словарь, будучи системой родовых и специфицированных видовых имен, активно содействует процессу

структурации, стремясь завладеть этим процессом, ибо смысл — это сила: назвать — значит подчинить, и чем более общий характер имеет имя, тем тяжелее ярмо. По собственной воле заговаривая о *галлюцинации* (с тем чтобы в дальнейшем ее конкретизировать), дискурс совершает точно такой же акт насилия, к какому прибегает математик или логик, когда говорит: *назовем Р объект, который...; пусть Р обозначает...* и т. п. Тем самым читаемый дискурс оказывается пропитан до-изобразительными номинациями, подчиняющими текст, но в то же время способными вызвать то неприятное чувство подташнивания, которым сопровождается всякое насильственное присвоение. Мы, со своей стороны, присваивая последовательности имя («Желать-любить»), также способствуем разжиганию смысловой войны, активизируем процесс присвоения, начатый самим текстом.

(277) *что страсть, внушаемая ему голосом Замбинеллы, стала бы сплетней всего Парижа, если бы эта история происходила здесь;*
*СИМВ. Голос кастрата (то, что можно было бы принять за банальную синекдоху (Замбинелла обозначается через свой голос), в данном случае следует понимать буквально: Сарразин влюблен именно в голос кастрата, в саму кастрацию).
**РЕФ. Этническая психология: Париж.

(278) *но в Италии, сударыня, каждый присутствующий на спектакле сидит там не ради других, он поглощен своими собственными впечатлениями и страстями, и это одно уже исключает возможность подсматривания друг за другом.*
*РЕФ. Этническая психология: Италия.

(279) *Тем не менее безумие, охватившее молодого скульптора, не могло долго оставаться тайной для артистов театра.*
*Загадка 6 (кем является Замбинелла?) усугубляется, в ее основе лежит некая интрига. Таким образом, вся-

кий раз, как притворство можно будет связать с действиями некоего мистификатора, загадка 6 станет приобретать вид целостного блока, связной последовательности — Мистификации. При этом сохранится возможность по-прежнему считать притворные поступки Замбинеллы *обманом*, относящимся к загадке 6 в целом, а отнюдь не мистификацией, учитывая (возможную) неоднозначность чувств самой Замбинеллы (ГЕРМ. «Мистификация»: I: группа мистификаторов).

(280) *Однажды вечером француз заметил, что за кулисами над ним смеются.*
*РЕФ. Хронология (выражение «однажды вечером» как бы подхватывает и продолжает выражение «события застали его неподготовленным», № 263).
**ГЕРМ. «Мистификация»: 2: Смех (пружина интриги). Смеху (как основе мистификации) будет приписана кастрирующая функция, № 513 (*«Пошутить! Пошутить? Ты осмелился смеяться над страстью мужчины?»*).

(281) *Трудно сказать, на что он решился бы,*
*СЕМ. Ярость, чрезмерность.

(282) *если бы на сцене не появилась Замбинелла. Она бросила на Сарразина красноречивый взгляд,*
*«Красноречивый» взгляд Замбинеллы — это обман со стороны одного из мистификаторов, адресованный их жертве (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой).

LVII. Коммуникативные линии

Коммуникативный процесс, исключающий всякий «шум» (в кибернетическом смысле этого слова) и тем самым устанавливающий контакт между двумя партнерами, которые, словно единой нитью, оказываются соединены прямой связью, — такой процесс можно назвать *идиллическим*. Между тем всякая по-

вествовательная коммуникация чрезвычайно далека от идиллии; она состоит из множества линий, и потому с достаточной четкостью выделить то или иное сообщение можно лишь в том случае, если определены его исходная и конечная точки. В связи с загадкой 6 (Кем является Замбинелла?) в *«Сарразине»* действует целых пять коммуникативных линий. Первая тянется от группы мистификаторов (певцы, Витальяни) к их жертве (Сарразин); коммуникативное сообщение складывается здесь из всевозможных обманов, уловок и подвохов, а также включает в себя — если речь идет о двусмысленности — игру слов и «шпильки» — на потеху соучастникам розыгрыша. Вторая линия тянется от Замбинеллы к Сарразину: сообщение построено на притворстве и двуличии, тогда как двусмысленность возникает как результат подавляемых угрызений совести и порывов искренности. Третья линия связывает Сарразина с самим собою и предполагает различные алиби, предрассудки и ложные доводы, при помощи которых движимый витальным интересом скульптор сам себя вводит в заблуждение. Четвертая линия тянется к Сарразину от общества (князь Киджи, товарищи скульптора); здесь объектом коммуникации оказывается общепринятое мнение, нечто очевидное, «реальность» («Замбинелла — это кастрат, переодетый женщиной»). Пятая линия тянется от дискурса к читателю; по ней передается либо прямой обман (чтобы загадка не раскрылась слишком рано), либо всякого рода двусмысленности (чтобы разжечь любопытство читателя). Целью всего этого многообразия является, несомненно, зрелище — текст как зрелище. Что касается идиллической коммуникации, то она не приемлет никакого театра, отвергает присутствие любого лица, *перед которым* можно было бы развернуть коммуникативный процесс; она в принципе упраздняет «другого», любого субъекта. Повествовательная же коммуникация представляет собою нечто прямо противоположное: здесь, в определенный момент, каждый из коммуникативных процессов оказывается зрелищем для всех

прочих участников игры: группа мистификаторов «подслушивает» сообщения, передаваемые Замбинеллой Сарразину или Сарразином — самому себе, а читатели, при сообщничестве дискурса, «слышат» то заблуждение, в котором продолжает упорствовать Сарразин даже после того, как ему открылась истина. Словно при нарушении телефонной связи, все каналы оказываются разъединены и перезамкнуты, объединены в новые коммуникативные цепочки, причем пользу из этого в конечном счете извлекает именно читатель; помехи отсутствуют полностью, но коммуникативные линии исковерканы и перепутаны, включены в систему искажающих интерференций; множество слушателей (мы говорим здесь о *слушателях* в том же смысле, в каком принято говорить о *соглядатаях)* расположилось в разных точках этой системы, каждый стремится поймать доносящиеся до него голоса, чтобы тут же возвратить их в общий поток реки-чтения. Таким образом, в противоположность идиллической, чистой коммуникации (имеющей, например, место в формализованных науках), письмо-чтение выводит на сцену некий «шум», более того, оно само является письмом этого шума, письмом «загрязненной» коммуникации; впрочем, это отнюдь не смутный, сплошной и глухой шум, но шум вполне ясный — продукт взаимосоединений, а не взаимоналожений; это — вразумительная какография.

(283) ***выражающей часто гораздо больше, чем желала бы женщина.***
*РЕФ. Психология Женщин.

(284) *Этот взгляд стал для молодого скульптора целым откровением. Он был любим!.. «Если это только причуда, — подумал он, уже готовый поставить в вину своей возлюбленной ее чрезмерную пылкость, — то она сама не ведает, какое подчинение угрожает ей. Эта причуда продлится, я надеюсь, так же долго, как моя жизнь!»*
*СЕМ. Чрезмерность, неистовость и т. п.

**ГЕРМ. Загадка 6: обман (Сарразином самого себя). Обман относится не к чувствам Замбинеллы, но к ее полу, поскольку, согласно расхожей точке зрения *(endoxa)*, только женщина может смотреть на мужчину «красноречиво».

(285) *Но тут внимание художника привлек троекратный стук в дверь его ложи.*
*АКЦ. «Дверь II»: 1: стучать (три легких удара в дверь коннотируют тайну, не связанную с опасностью: сообщник).

(286) *Он открыл.*
*АКЦ. «Дверь II»: 2: открыть.

(287) *В ложу с таинственным видом проскользнула старуха.*
*АКЦ. «Дверь II»: 3: войти. Если уж говорить о банальности, то следует сравнить эту дверь с другой, уже встречавшейся нам дверью (№ 125–127), когда Марианина передала таинственного старика в руки слуге. Тогда имела место последовательность: *прибыть/постучать/появиться (открыть)*. Здесь же: *постучать/открыть/войти*. Именно утрата первого члена *(прибыть)* как раз и создает таинственность: дверь, которая сама собой «стучится», хотя никто к ней не подходил.

(288) — *Молодой человек, — сказала она, — если вы хотите быть счастливым, соблюдайте осторожность. Закутайтесь в плащ, опустите на глаза широкие поля вашей шляпы и будьте около десяти часов вечера на Корсо против гостиницы «Испания».*
*АКЦ. «Свидание»: 1: назначить свидание.
**РЕФ. Загадочная, романическая Италия.

(289) — *Я буду там в назначенное время, — ответил он,*
*АКЦ. «Свидание»: 2: дать согласие через посредника.

(290) *кладя два луидора в морщинистую руку дуэньи.*
*АКЦ. «Свидание»: 3: благодарить, вознаграждать.

(291) *Он выбежал из ложи,*
*АКЦ. «Уйти»: 1: из первого места.

(292) *предварительно сделав знак Замбинелле, которая стыдливо опустила свои сладострастные веки, словно женщина, обрадованная тем, что ее поняли.*
*АКЦ. «Свидание»: 4: дать знак согласия лицу, назначившему свидание.
**СЕМ. Женскость (сладострастные веки).
****Словно женщина...* налицо обман, потому что Замбинелла не женщина; но от кого исходит и на кого направлен обман? обманывает ли Сарразин сам себя (в этом случае высказывание следует рассматривать как косвенную речь, воспроизводящую мысли Сарразина)? или это дискурс обманывает читателя (что возможно, коль скоро союз *словно* вносит оттенок сомнения относительно пола, приписываемого Замбинелле)? Иначе говоря, на ком лежит ответственность за жест Замбинеллы? Источник высказывания неразличим, или, точнее, вопрос о нем неразрешим (ГЕРМ. Загадка 6: обман).

(293) *Затем он поспешил к себе домой, чтобы выбрать наряд, способный придать ему наибольшую привлекательность.*
*АКЦ. «Одевание»: 1: желать принарядиться.

(294) *У подъезда театра*
*АКЦ. «Выход»: 2: уйти из второго места. (Уход предполагает удаление из разных мест — из ложи, из здания.)

(295) *его остановил какой-то неизвестный.*
— Берегись, синьор француз, — прошептал он, склонившись к уху скульптора. — Дело идет о жизни и смерти. Ее покровитель — кардинал Чиконьяра, он не любит шутить.

*АКЦ. «Предупреждение»: 1: предупредить.
**АКЦ. «Убийство»: 1: указание на будущего убийцу («это опасный человек»).

(296) *Если б в эту минуту дьявол раскрыл между Сарразином и его возлюбленной бездну ада, скульптор наверно перескочил бы через нее одним прыжком. Его чувства, подобно коням бессмертных богов, описанных Гомером, за эти короткие мгновения оставили за собой бесконечное пространство.*
*СЕМ. Энергия, чрезмерность.
**РЕФ. История литературы.

(297) — *Пусть даже смерть ожидает меня у выхода из этого дома: это заставит меня только еще более спешить! — ответил он.*
*АКЦ. «Предупреждение»: 2: пренебречь предупреждением.
**АКЦ. «Желать-умереть»: 2: смеяться над предупреждением, идти на риск.

LVIII. Сюжетный интерес

Сарразин волен внять или не внять предупреждению незнакомца. Эта свобода выбора носит структурный характер: она маркирует каждый элемент повествовательной последовательности и обеспечивает развитие истории с помощью неожиданных сюжетных «поворотов». Однако эта же структура не позволяет Сарразину и послушаться итальянца; ведь если бы он внял его предупреждению, отказавшись от любовного приключения, сюжет бы попросту не состоялся. Иными словами, отправиться на свидание с Замбинеллой *Сарразина принуждает дискурс:* над свободой персонажа доминирует инстинкт самосохранения дискурса. Итак, с одной стороны — альтернатива, а с другой, притом тут же, — насилие. Конфликт улаживается следующим образом: насилие со стороны дискурса («во что бы то ни стало история должна продолжать-

ся») стыдливо «забывается»: альтернативная свобода великодушно относится на счет свободной воли персонажа, который, будучи лишен возможности умереть *бумажной* (самой страшной для романического персонажа) *смертью*, осуществляет-де сугубо ответственный выбор, а в действительности выбирает то, к чему его принуждает дискурс. Вот этот-то фокус-покус и приводит к взлету романической трагедийности. Ведь стоит персонажу сделать выбор *не на бумажном листе*, а в рамках референциальной утопии, как сразу же возникает впечатление, что выбор этот обусловлен внутренне. В самом деле, Сарразин выбирает свидание: 1) потому что он от природы упрям, 2) потому что его страсть сильнее всего на свете, 3) потому что смерть предначертана ему судьбой. Эта сверхдетерминация выполняет, стало быть, двойную функцию: на первый взгляд, она предполагает свободу персонажа и, соответственно, свободное развитие сюжета, коль скоро поступок мотивируется психологией личности; на самом же деле, напластовываясь поверх этой свободы, она маскирует неумолимую принудительную силу дискурса. Вся суть тут в выгоде: сюжетный *интерес* требует, чтобы Сарразин не позволил незнакомцу отговорить себя: *любой ценой* он должен отправиться на свидание, предложенное дуэньей. Иными словами, он отправляется на это свидание во имя дальнейшей жизни самого сюжета или, если угодно, ради того, чтобы сберечь товар (новеллу), еще не сошедший с прилавков на рынке чтения: сюжетный «интерес» — это «интерес» производителя (или потребителя) сюжета; однако, как это обычно бывает, *цена* нарративного товара повышается благодаря обилию референциальных детерминаций (позаимствованных в мире души, *вне бумажного листа*), которые создают благороднейший из всех возможных образов — образ Судьбы героя.

(298) — *Poverino!* — *воскликнул неизвестный и скрылся.*

*РЕФ. Итальянскость (*poverino*, а не *бедняга!*).

(299) *Сулить влюбленному опасность — не значит ли это доставлять ему радость?*
*РЕФ. Код пословиц.

(300) *Никогда еще слуга Сарразина не видел, чтобы господин его одевался с такой тщательностью.*
*АКЦ. «Одевание»: 2: одеваться (последовательность «Одевание» в целом выступает в роли означающего для таких означаемых как «любовь», «надежда»).
**Возникает уже известный нам мотив: Сарразин был отлучен от половой любви и сохранял девственность благодаря бдительности своей матери (Бушардона). Девственность была нарушена, когда Сарразин увидел и услышал Замбинеллу. Приобщение к сексуальности и конец девственности были тогда обозначены с помощью выражения *впервые*. Это *впервые* возникает и в сцене одевания Сарразина: скульптор одевается *впервые:* Клотильде, как мы помним, так и не удалось отучить его от манеры дурно одеваться (№ 194) (т. е. не удалось извлечь его из состояния *афанисиса),* из-за чего, кстати, она его и оставила (СИМВ. Конец сексуального затворничества).

(301) *Самая лучшая шпага, подарок Бушардона, галстук, подаренный Клотильдой, шитый золотом камзол, жилет из серебряной парчи, золотая табакерка, драгоценные часы — все было вынуто из сундуков,*
*Бушардон и Клотильда воплощали в себе начало принуждения, ограничения, *афанисиса;* теперь же, будучи представлены своими дарами, они, как бы ритуально, руководят инициацией Сарразина: люди, некогда игравшие сдерживающую роль, ныне освящают то, что вырвалось на свободу. «Потеря девственности» происходит в окружении символических предметов (галстук, шпага), врученных герою самими хранителями девственности (СИМВ. Инициация).

(302) *и Сарразин принялся наряжаться, как молодая девушка, собирающаяся пройтись перед своим первым возлюбленным.*

*РЕФ. Психология Влюбленных.
**Герой наряжается, словно молодая девушка: эта инверсия коннотирует (уже отмеченную) Женскость Сарразина (СЕМ. Женскость).

(303) *В назначенный час, опьяненный любовью и горя надеждой,*
*В этом месте берет начало большая повествовательная последовательность, распадающаяся на три основных элемента: *надеяться/разочароваться/компенсировать* (АКЦ. «Надеяться»: 1: лелеять надежду).

(304) *Сарразин, закутавшись в плащ, поспешил к месту, указанному старухой. Она уже ждала его.*
— Вы запоздали! — сказала она.
*АКЦ. «Свидание»: 5: долгожданное свидание (выражение *«Вы запоздали»* является избыточным после информации о тщательном туалете Сарразина, № 300).

(305) *— Идемте!*
Она повела молодого француза по узким переулкам
*АКЦ. «Путь»: 1: пуститься в путь.
**АКЦ. «Путь»: 2: проделать путь.
***РЕФ. Загадочная, романическая Италия (узкие переулки).

(306) *и остановилась, наконец, перед каким-то дворцом, с виду довольно внушительным.*
*АКЦ. «Дверь III»: 1: остановиться.

(307) *Старуха постучала,*
*АКЦ. «Дверь III»: 2: постучать.

(308) *и перед ними раскрылась дверь.*
*АКЦ. «Дверь III»: 3: открыться. Трудно вообразить себе более банальный (более предсказуемый) и, по всей видимости, более бесполезный проайретизм; с событийной точки зрения сюжет сохранил бы всю свою внятность, если бы дискурс сказал: *она подвела француза к дворцу и, войдя внутрь, проводила его в*

зал... Операциональная структура сюжета осталась бы неизменной. Что же привносит Дверь? она привносит семантику: прежде всего потому, что всякая дверь — это предмет, окруженный некой символической аурой (с ним связана и определенная культура смерти, и культура радости, предела, тайны), а также и потому, что данная дверь, открывающаяся сама по себе (без чьей-либо помощи), коннотирует атмосферу загадочности, и, наконец, потому, что, хотя дверь и открылась, цель путешествия остается пока неизвестной, и это задерживает, отсрочивает ожидание.

(309) *Она провела Сарразина сквозь целый лабиринт лестниц, галерей и комнат, освещенных только смутным мерцанием луны, и добралась, наконец, до двери,*
*АКЦ. «Путь»: 3: войти.
**РЕФ. Приключение, атмосфера Романического (лабиринт, лестницы, темнота, луна).

(310) *сквозь щели которой пробивались яркие лучи света и веселые взрывы многочисленных голосов.*
*АКЦ. «Оргия»: 1: предвестие оргии. Диегетический (внутрисюжетный) анонс следует отличать от анонса риторического, с помощью которого дискурс заранее обозначает при помощи какого-нибудь слова то, что в дальнейшем будет детализировано (здесь: диегетический анонс).

(311) *Сарразин был ослеплен, когда, по одному слову старухи, его допустили в это таинственное обиталище и он оказался в ярко освещенном и богато убранном зале, посредине которого возвышался накрытый стол, сгибавшийся под тяжестью святейших бутылок и соблазнительных графинов со сверкавшими, как рубин, гранями.*
*АКЦ. «Путь»: 4: прибыть.
**РЕФ. Вино (печалящее/веселящее/смертоносное/скверное/задушевное/расслабляющее и т. п.). Этот код в неявной форме дублируется кодом литературным (Рабле и др.).

(312) *Он увидел певцов и певиц местного театра*
*ГЕРМ. «Мистификация»: 3: группа мистификаторов.

(313) *и среди них еще нескольких очаровательных женщин. Все это общество ждало только его, чтобы приступить к кутежу.*
*АКЦ. «Оргия»: 2: анонс (который имеет здесь не столько диегетический, сколько риторический характер).

(314) *Сарразин с трудом подавил чувство досады,*
*АКЦ. «Надеяться»: 2: разочароваться.

(315) *но сразу же овладел собой.*
*АКЦ. «Надеяться»: 3: компенсировать (этот элемент весьма близок к пословичному коду [сделать хорошую мину при плохой игре]).

(316) *Он надеялся найти слабо освещенную комнату, свою возлюбленную у пылающего камина, где-то поблизости скрывшегося ревнивца, любовь и смерть, признания, произнесенные шепотом, поцелуи под угрозою смерти, лица, так близко склонившиеся друг к другу, что волосы Замбинеллы касались бы его лба, пылающего от счастья и желанья.*
*АКЦ. «Надеяться»: 4: лелеять надежду (ретроспективный повтор).
**РЕФ. Код любовной страсти, романический код, код иронии.

LIX. Три кода вместе

Коды референций способны вызывать своего рода тошнотный спазм; в их основе лежат скука, конформизм и бесконечные повторения, от которых начинает мутить. Классическая панацея, к которой в той или иной мере прибегают разные авторы, заключается в том, чтобы подвергнуть эти коды иронической обработке, т. е. заменить исторгаемый код дру-

гим, который заговорил бы о первом с определенной дистанции (о границах этого приема уже упоминалось, XXI), иными словами, положить начало метаязыковому процессу (*современная* проблема состоит в том, чтобы не дать этому процессу прерваться, чтобы не уничтожить дистанцию по отношению к языку). Заявляя, что Сарразин *«надеялся найти слабо освещенную комнату, ревнивца, любовь и смерть»* и т. п., дискурс смешивает три раздельных (но поддерживающих друг друга) кода, исходящих из разных источников. При помощи Кода Страсти мотивируется чувство, которое полагается испытывать Сарразину. Романический код превращает это «чувство» в литературу: это — Код добросовестного автора, вполне уверенного в том, что романическое как раз и является *истинным* (естественным) выражением страсти (этот автор, в отличие от Данте, не ведает, что страсть приходит из книг). Что же касается Иронического Кода, то он берет на свои плечи весь тот груз «наивности», которая содержится в двух первых кодах: если романист говорит о своем персонаже (код № 2), то ироник принимается говорить уже о самом романисте (код № 3); тем самым «естественный» (внутренний) язык Сарразина становится объектом говорения дважды; стоит нам, взяв в качестве модели фразу № 316, стилизовать Бальзака — и пирамида кодов вырастет еще на один этаж. Какова цель подобных надстроек? Во всех случаях, переступая через последнюю границу и устремляясь в бесконечность, они служат воплощением письма во всем его игровом могуществе. Что же до классического письма, то оно не заходит столь далеко; почти сразу же оно теряет дыхание, сжимается и поспешно указывает на свой последний код (афишируя тем самым, как в нашем случае, собственную иронию). Между тем Флобер (на что мы уже обращали внимание), прибегая к иронии, пораженной недугом недостоверности, вызывает чувство смятения, благотворное для письма: он не останавливает игровое движение кодов (или делает это плохо), так что (и в этом, несомненно, заключается

довод письма) ***невозможно понять, ответствен ли он за то, что сам же и пишет*** (присутствует ли какой-нибудь субъект *позади* его языка); ведь суть письма (смысл работы, которую оно собой представляет) состоит именно в том, чтобы навеки воспрепятствовать ответу на вопрос: *Кто говорит?*

(317) — ***Да здравствует веселье! — воскликнул он.*** — Signori e belle donne, ***вы разрешите мне потом, в свою очередь, пригласить вас и отблагодарить за прием, который вы оказываете бедному скульптору!***
*АКЦ. «Надеяться»: 5: компенсировать (повтор).
**РЕФ. Итальянскость.

(318) ***Ответив затем на довольно теплые приветствия, которыми его встретило большинство присутствующих, знакомых ему только с виду,***
*ГЕРМ. «Мистификация»: 4: притворство («присутствующие» — участники мистификации, объектом которой является Сарразин; оказанный ему прием — часть интриги).

IX. Казуистика дискурса

Сарразину оказан *довольно* теплый прием. Это количественное наречие не лишено интереса: редуцируя такие выражения, как *много* и *очень*, оно покушается на принцип позитивности как таковой: эти *довольно* теплые приветствия, в сущности, не столь уж и теплы или, по крайней мере, в их теплоте сквозят смущение и сдержанность. Эта сдержанность дискурса — результат компромисса: с одной стороны, певцам надлежит оказать Сарразину хороший прием, чтобы иметь возможность одурачить его и дать ход поставленному ими спектаклю-мистификации (отсюда — теплые приветствия); с другой стороны, этот прием есть не что иное, как притворство, и за него дискурсу не хочется отвечать, хотя в то же время ему не хочется заявлять и о своей отстраненности, что означало бы преждевре-

менное разоблачение лжи мистификаторов и лишило бы сюжет его напряженности (отсюда — *довольно* теплые приветствия). Из сказанного видно, что дискурс пытается лгать *как можно меньше* — ровно столько, сколько требуется для того, чтобы обеспечить интересы чтения, иными словами — самому себе гарантировать жизнь. Плоть от плоти цивилизации, существующей под знаком загадки, истины и ее дешифровки, дискурс пытается — на собственном уровне — заново воссоздать моральные договоренности, выработанные этой цивилизацией: налицо казуистика дискурса.

(319) *Сарразин постарался добраться до глубокого кресла, в котором*
*АКЦ. «Беседа I»: 1: приблизиться.

(320) *полулежала Замбинелла.*
*СЕМ. Женскость.

(321) *О, как забилось его сердце, когда он увидел крохотную ножку, обутую в одну из тех открытых туфелек, которые (позвольте, сударыня, сказать это) придавали когда-то женской ножке такое кокетливое и чувственное выражение, что перед ним вряд ли мог устоять мужчина. Белые, туго натянутые чулки с зелеными стрелками, короткие юбки и остроносые туфельки на высоких каблуках, по всей вероятности, немножко способствовали при Людовике XV деморализации Европы и духовенства того времени.*
— Немножко? — переспросила маркиза. — Вы, должно быть, ничего не читали!
*СЕМ. Женскость.
**Все одеяние Замбинеллы — это сплошной обман, рассчитанный на Сарразина, и этот обман увенчивается успехом, потому что все свои ошибки Сарразин упорно принимает за доказательства (кокетливость Замбинеллы служит для него доказательством того, что перед ним Женщина): в данном случае речь, так сказать, идет о доказательстве-с-помощью-ножки (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой).

***РЕФ. Век Людовика XV. С другой стороны, отнюдь не безразлично, что момент, когда молодая женщина вновь вступает в контакт с повествованием (включается в него), предстает как момент эротической аллюзии; этот мимолетный мариводаж (когда маркиза вдруг начинает вести себя непринужденно, «рискованно», почти вульгарно) служит как бы подтверждением того договора, который продолжают соблюдать партнеры (рассказчик сразу же понимает, о чем речь, и отвечает маркизе улыбкой).

(322) — *Замбинелла, — продолжал я, улыбаясь, — сидела, беззастенчиво закинув ногу на ногу и шаловливо раскачивая верхнюю из них — поза герцогини, шедшая к роду ее красоты, капризной и не лишенной соблазнительной и изнеженной мягкости.*
*Кокетство Замбинеллы, на которое совершенно ясно указывает выражение *закинув ногу на ногу,* — это поведение, порицаемое Кодом Хороших Манер и построенное как провокация: оно, таким образом, явно выступает здесь в функции притворства (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой).

(323) *Она сняла свой театральный наряд, и на ней был лиф, четко обрисовывавший ее тонкий стан, еще более выделявшийся благодаря пышным фижмам и атласной юбке с вышитыми голубыми цветами.*
*Пока Замбинелла находилась на сцене, ее женский наряд в известном отношении был обусловлен требованиями театральной сцены, однако, вернувшись в обычную жизнь, но сохранив при этом обличье женщины, певец лжет: налицо преднамеренный обман. К тому же именно благодаря костюму Сарразин узнает в конце концов правду (№ 466); ведь он различает мужчин от женщин только с помощью специального установления (одежды): не поверь он одежде, — и он остался бы в живых (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой).

(324) *Ее грудь, красоты которой кокетливо скрывались под кружевами, сверкала ослепительной белизной.*

Чтобы правильно проанализировать и, возможно, лучше оценить хитроумную двусмысленность этой фразы, в ней следует выделить два параллельно существующих вида обмана, слегка различных по своей коммуникативной направленности.
*Замбинелла скрывает от Сарразина свою грудь (это единственный в тексте намек на анатомический, а не на культурный признак женскости); скрывая грудь, Замбинелла на самом деле скрывает от Сарразина причину, по которой она вынуждена скрывать эту грудь от его глаз: в сокрытии нуждается факт полнейшего отсутствия женской груди: перверсия же заключается в том, что это отсутствие отнюдь не восполняется (например, с помощью накладной груди, которая выглядела бы как грубая ложь), но маскируется за счет кружев, которые обычно скрадывают излишнюю полноту груди: отсутствие заимствует у наличия не его облик, а его ложь (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой).
**Что касается дискурса, то он лжет более грубо: он объявляет полную грудь *(красоты)* единственным объектом, подлежащим сокрытию, и, указывая на мотив такого сокрытия (кокетство), утверждает неоспоримость существования самой груди (к причине привлекают внимание для того, чтобы отвлечь внимание от следствия, от самого факта) (ГЕРМ. Загадка 6: обман читателя дискурсом).
***Несуществующая грудь *ослепляет своей белизной;* она выделяется на теле кастрата как источник света и область чистоты (СИМВ. Белизна отсутствия).

(325) *Она была причесана приблизительно как мадам Дюбарри, и ее личико под сенью широкого чепца казалось еще более тонким и нежным. Очень шли к ней и пудреные волосы.*
*СЕМ. Женскость.
**РЕФ. Код истории.

(326) *Видеть ее такой — значило обожать ее.*
*РЕФ. Код Любви.

LXI. Нарциссический довод

Расхожая истина (вполне литературная *endoxa*, на каждом шагу разоблачаемая «жизнью») утверждает существование некой необходимой связи между красотой и любовью (*Видеть ее такой прекрасной — значило обожать ее*). Прочность этой связи объясняется следующим: любовь (романическая), кодифицированная как таковая, должна, сверх того, иметь опору в виде какого-нибудь *надежного* кода; в роли такого кода как раз и выступает красота; мы уже видели: этот код не строится на базе референциальных признаков: красота не поддается описанию (а если и поддается, то лишь путем сопоставлений и тавтологических повторений); у нее нет референтов, но зато есть референции (Венера, дочь Султана, мадонны Рафаэля и т. п.); вот это-то обилие авторитетов, наличие наследства, состоящего из различных типов письма и более ранних по времени моделей, как раз и превращают красоту в надежный код; вот почему любовь, вызываемая красотой, оказывается подвластна *естественным* правилам культуры: опираясь друг на друга, коды соединяются так, что возникает замкнутый круг: красота взыскует любви, а все, что я люблю, с необходимостью является красивым. Заявляя, что Замбинелла достойна обожания, Сарразин выдвигает один из трех доводов (нарциссический, психологический, эстетический), к которым он будет постоянно прибегать, чтобы сохранить иллюзию относительно пола кастрата: я имею основания ее любить, потому что она прекрасна, а раз я ее люблю (заблуждаться же я не способен), то, значит, она женщина.

(327) *Она приветливо улыбнулась скульптору,*
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой.

(328) *и Сарразин, раздосадованный тем, что лишен возможности говорить с ней без свидетелей,*
*АКЦ. «Надеяться»: 6: разочароваться (повтор).

(329) *вежливо уселся около нее и заговорил с нею о музыке, восхваляя ее выдающийся талант.*
*АКЦ. «Надеяться»: 7: компенсировать (повтор).
**АКЦ. «Беседа I»: 2 и 3: усаживаться и разговаривать.

(330) *Но голос его при этом дрожал от страха и надежды.*
*АКЦ. «Надеяться»: 8: лелеять надежду (повтор).

(331) — *Чего вы боитесь? — сказал ему Витальяни, самый знаменитый певец в труппе. — Успокойтесь! Здесь у вас нет соперников! — Произнеся эти слова, тенор безмолвно улыбнулся. Такая же улыбка, как будто отражение, мелькнула на губах у всех присутствующих,*
*ГЕРМ. «Мистификация»: 5: признак мистификации (сообщничество группы, участвующей в розыгрыше).
**ГЕРМ. Загадка 6: экивок.

LXII. Экивок I: двойное понимание

«Здесь у вас нет соперников», — говорит тенор: 1) потому что вы любимы (так понимает Сарразин), 2) потому что вы ухаживаете за кастратом (так понимают сообщники, а возможно, уже и сам читатель). По первому каналу связи передается дезинформация; при помощи второго раскрывается истина. Переплетаясь между собою, эти два канала как раз и создают экивок. Экивок, таким образом, возникает как продукт двух голосов, воспринимаемых как равноправные; здесь происходит интерференция двух коммуникативных линий. Иными словами, *двойное понимание* (выраженное здесь вполне ясно), которое, кстати сказать, лежит в основе игры слов, не поддается анализу в одних только терминах значения (одно означающее, имеющее два означаемых), оно требует различения двух адресатов; если же, в отличие от рассматриваемого случая, сюжет не предполагает таких

адресатов, если создается впечатление, что игра слов рассчитана лишь на одного человека (к примеру, на читателя), то, значит, сам этот человек расщеплен на двух субъектов, на две культуры, на два языка, на два пространства восприятия (отсюда — традиционная близость игры слов и «безумия»: именно «Дурак», облаченный в двухцветное одеяние, олицетворял некогда принцип двойного понимания). В сравнении с идеально чистым сообщением (имеющим место в математике), сам факт разделенности каналов уже создает «шум», затрудняет коммуникацию, делает ее обманчивой, чреватой ошибками, одним словом — неопределенной. Вместе с тем и этот шум, и эта недостоверность производятся дискурсом именно в целях коммуникации — с тем чтобы читатель ими насытился: читатель потребляет контр-коммуникацию; если подумать о том, что игра слов и экивок представляют собою лишь частный случай двойного понимания, которое, по сути, — в различной форме и степени — пропитывает все классическое письмо (именно в силу его полисемического характера), то нетрудно заметить, что все разновидности литературы в конечном счете представляют собой не что иное, как искусства «шума»; вот этой-то частичной коммуникацией, ущербными сообщениями как раз и питается читатель; в процессе структурации для него готовится и ему предлагается драгоценнейшая пища — *контр-коммуникация;* читатель оказывается сообщником не того или иного персонажа, но самого дискурса в той мере, в какой он осуществляет разделение каналов, обеспечивая коммуникативную «загрязненность»: не тот или иной персонаж, но сам дискурс — вот единственный *положительный* герой сюжета.

(332) *скрывая выражение лукавства, которого не должен был заметить влюбленный.*

*С одной стороны, ослепленный любовью Сарразин не в силах разгадать мистификацию: в структурном отношении это равносильно тому, как если бы он обманы-

вал самого себя; с другой стороны, констатируя сам факт этого ослепления, дискурс подсказывает читателю разгадку, изображает мистификацию как таковую (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).
**РЕФ. Влюбленный (повязка на глазах).

(333) *Словно удар кинжалом, поразило сердце Сарразина то, что тайна его любви стала общим достоянием. Хоть и обладая известной силой воли и веря в то, что никакие обстоятельства не могут повлиять на его любовь,*
*Сарразин воспринимает улыбку тенора не как признак злорадства, а как признак бестактности: он обманывает самого себя (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).
**СЕМ. Энергия.

(334) *Сарразин все же еще ни разу не задумывался над тем, что Замбинелла была почти куртизанкой*
*Такая забывчивость Сарразина (а в ней, словно эхо, откликается *«неведение о делах мира сего»*, в котором держал его Бушардон) способствует самообману: сделать из Замбинеллы куртизанку — значит подтвердить ее женскость; усомниться в ее социальном положении — значит уйти от сомнений в отношении ее пола (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).

(335) *и что он не мог одновременно наслаждаться чистыми радостями, придающими такую утонченную прелесть девичьей любви, и тем безумием страсти, которым артистка заставляет платить за обладание собой.*
*РЕФ. Парадигма Женщин: девушка/куртизанка.

(336) *Он подумал и покорился.*
*АКЦ. «Надеяться»: 9: компенсировать, покориться (повтор).

(337) *Подали ужин.*
*АКЦ. «Оргия»: 3: ужин.

(338) *Саффазин и Замбинелла без стеснения уселись друг подле друга,*
*АКЦ. «Беседа II»: 1: сесть рядом.

(339) *До середины пира артисты сохраняли некоторую умеренность,*
*АКЦ. «Оргия»: 4: спокойное начало кутежа.

(340) *и скульптор имел возможность беседовать с Замбинеллой.*
*АКЦ. «Беседа II»: 2: разговаривать.

(341) *Он нашел, что она умна и не лишена тонкости,*
*СЕМ. Тонкость ума. Эта эвфемистическая и конформистская сема, возникающая, словно *hapax*, в общей характеристике Замбинеллы, позволяет ослабить шокирующий эффект, который мог бы произвести образ женщины-*дурочки*.

(342) *но поразительно невежественна,*
*Невежество Замбинеллы соотнесено с ее физической незрелостью (СЕМ. Незрелость).

(343) *слабовольна и суеверна.*
*Слабоволие и суеверность сопряжены с малодушием (СЕМ. Малодушие).

(344) *Хрупкость, свойственная ее телосложению, как бы отразилась и на ее восприятии жизни.*
*Если под «телосложением» Замбинеллы понимать устройство ее голосовых связок, то все остается окутанным тайной, но если речь идет о ее половых признаках, то все проясняется: налицо, таким образом, двойной смысл (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).
**РЕФ. Психофизиологический код: физическая ущербность и умственная слабость.

(345) *Когда Витальяни откупоривал первую бутылку шампанского,*
*АКЦ. «Оргия»: 5: Вина.

(346) *Сарразин в глазах своей соседки прочел довольно сильный испуг от хлопнувшей пробки.*

*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя (пугливость *служит доказательством* женскости; Сарразин использует этот психологический довод, чтобы обмануть самого себя).

LXIII. Психологический довод

Эпизод с шампанским служит доводом в пользу пугливости Замбинеллы. Пугливость Замбинеллы служит доводом в пользу ее женскости. Получается, что заблуждение Сарразина как бы движется от одного довода к другому. Часть этих доводов имеет индуктивную природу и освящена древнейшим риторическим божеством, имя которому *exemplum;* из того или иного повествовательного эпизода (шампанское или, позднее, змея) выводится определенная черта характера (точнее, сам эпизод строится для того, чтобы обрисовать характер). Природа другой части аргументов дедуктивна: это — энтимемы, т. е. несовершенные (ущербные, неполные или просто правдоподобные) силлогизмы: все женщины пугливы; Замбинелла пуглива; следовательно, Замбинелла — женщина. Обе эти логические системы совмещаются: *exemplum* позволяет сформулировать меньшую посылку силлогизма: Замбинелла боится звука хлопнувшей пробки, следовательно, Замбинелла боязлива. Что касается большей посылки, то она возникает в пределах либо нарциссического (Женщина — предмет обожания), либо психологического (Женщина боязлива), либо, наконец, эстетического (Женщина прекрасна) поля; в основе большей посылки лежит не научная истина, но — в полном соответствии с определением энтимемы — расхожее мнение, *endoxa.* Таким образом, все ловушки, которые Сарразин сам себе расставляет, сделаны из материала самого что ни на есть социального дискурса: целиком и полностью погруженный в атмосферу социальности, субъект черпает оттуда как запреты, так и алиби, одним словом, собственное ослепление

и, стало быть, собственную смерть — ведь умрет он именно от самообмана. Тем самым психология, будучи сугубо социальным дискурсом, предстает в виде смертоносного языка, который *ведет* (выражение, при помощи которого нам хотелось бы объединить и индуктивный *exemplum*, и дедуктивный силлогизм) субъекта к финальной кастрации.

(347) *Невольная дрожь, потрясшая этот женственный организм, была истолкована скульптором как проявление утонченной чувствительности. Эта слабость привела француза в восхищение.*
*СЕМ. Малодушие (пугливость, женскость).
**Если выражение *женственный организм* понимать буквально, то оно равносильно обману, если же воспринимать его метафорически, то оно подводит к разгадке (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).

(348) *В любви мужчины всегда так велика доля покровительства! — «Вы можете впредь пользоваться моей силой, как щитом!» Не лежат ли эти слова в основе каждого объяснения в любви?*
*РЕФ. Пословичный код: Любовь.

(349) *Саррaзин, слишком страстно увлеченный, чтобы говорить прекрасной итальянке любезности, как и все влюбленные, был то серьезен, то весел, то сосредоточен.*
*РЕФ. Психология влюбленных.

(350) *Хотя и могло показаться, что он прислушивается к разговорам присутствующих, он на самом деле не слышал ни одного произнесенного ими слова, так упивался он счастьем быть около Замбинеллы, служить ей, касаться ее руки. Он весь был поглощен тайной радостью.*
*РЕФ. Любовь: поведение и ощущения.

(351) *Несмотря на красноречивую выразительность взглядов, которыми они обменивались,*

«Взгляды, которыми они обменивались», являются знаками взаимной любви. Однако со структурной точки зрения переживания Сарразина несущественны, потому что уже давно введены дискурсом и не таят в себе никакой неопределенности; единственно важным является здесь знак согласия, поданный Замбинеллой, и этот знак — притворный (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой).

(352) *скульптор был удивлен сдержанностью, проявляемой Замбинеллой по отношению к нему.*
*Стоило только Сарразину «удивиться» еще больше, и ему, скорее всего, открылась бы истина; «удивление», таким образом, — это не полная разгадка, которую сам себе подсказывает Сарразин (ГЕРМ. Загадка 6: частичная разгадка, подсказанная Сарразином самому себе).

(353) *Правда, вначале она первая начала слегка наступать ему на ногу и дразнить его с игривым лукавством свободной и влюбленной женщины,*
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой.
**РЕФ. Типология Женщин.

(354) *но затем, после того как Сарразин в разговоре упомянул о каком-то случае из его жизни, рисующем крайнюю необузданность его натуры,*
*СЕМ. Необузданность (чрезмерность).
**Малодушие Замбинеллы (логический ключ к ее женскости) обнаруживается на нескольких конкретных примерах (шампанское, змея) и, кроме того, в связи с рядом активных действий самого Сарразина; эта сема, таким образом, приобретает операциональное значение (причем даже в том случае, если подобные действия поначалу и не были направлены против Замбинеллы); она становится одним из элементов длинной повествовательной последовательности («Опасность»), размеченной, словно вехами, угрозами, которым все чаще подвергается Замбинелла, — вплоть до того момента, когда мистификация раскрывается и певцу начинает

угрожать смерть от руки Сарразина. Опасения, будучи следствием угроз, предвещают финальный кризис (АКЦ. «Опасность»: 1: необузданный поступок как знак опасного характера).

(355) *она вся вновь замкнулась в девическую скромность.*
*РЕФ. Типология Женщин.
**Какими бы побуждениями (страхом или угрызениями совести) ни была вызвана сдержанность Замбинеллы, она приостанавливает интригу и служит началом разгадки; однако и здесь невозможно решить, от кого исходит данное сообщение — от Замбинеллы или от дискурса — и кому оно предназначено — Сарразину или читателю: оно просто никак *не локализовано* — и это еще раз позволяет убедиться в том, что письмо обладает неоспоримой властью умалчивать об адресатах коммуникативного акта; это, в буквальном смысле, контр-коммуникация, «какография» (ГЕРМ. Загадка 6: частичная разгадка).

(356) *Когда ужин превратился в оргию,*
*АКЦ. «Оргия»: 6: номинация оргии (речь идет о риторическом, нарицательном по своей сути анонсе: дискурс называет некое целое, подлежащее дальнейшей детализации).

(357) *присутствующие, вдохновленные малагой и хересом, принялись петь. Они исполняли прекрасные дуэты, калабрийские песенки, испанские сегидильи, неаполитанские канцонетты.*
*АКЦ. «Оргия»: 7: петь.

(358) *Опьянение светилось во всех глазах, оно охватило сердца, оно звучало в голосах и в музыке. Внезапно через край брызнуло чарующее веселье, какая-то безудержная сердечность и чисто итальянская жизнерадостность,*
*АКЦ. «Оргия»: 8: дать себе волю (номинативный анонс).

(359) *о которых ничто не может дать представление людям, знающим только парижские балы, лондонские рауты и венские великосветские вечера.*
*РЕФ. Светская Европа.

(360) *Шутки и слова любви скрещивались в воздухе, как пули во время битвы, и тонули во взрывах смеха, богохульствах и обращениях к Святой Деве и* al Bambino.
*АКЦ. «Оргия»: 9: дать себе волю (1): бессвязные разговоры.
**РЕФ. Итальянскость *(al Bambino).*

(361) *Кто-то уснул, улегшись на диване,*
*АКЦ. «Оргия»: 10: дать себе волю (2): заснуть.

(362) *Какая-то молодая девушка выслушивала признание в любви, не замечая, что проливает на скатерть вино.*
*АКЦ. «Оргия»: 11: дать себе волю (3): пролить вино (подобный жест не согласуется с Кодом поведения Молодой Девушки, так что этот неподобающий жест лишь усиливает впечатление хаоса).

(363) *Одна только Замбинелла среди всего этого хаоса*
*АКЦ. «Оргия»: 12: дать себе волю (номинативный повтор). *Вольность поведения,* являясь необходимым элементом оргии, изображена в соответствии с риторическими правилами: анонс, три компонента, повтор.

(364) *сидела задумчивая и словно пораженная ужасом. Она отказывалась пить,*
*АКЦ. «Опасность»: 2: ужас жертвы.

LXIV. Голос читателя

Словно пораженная ужасом: кто это говорит? Голос не может, даже косвенно, принадлежать Сарразину, коль скоро он принимает страх Замбинеллы за

выражение ее стыдливости. Он не может принадлежать и рассказчику, ибо тому известно, что Замбинелла и вправду напугана. Модализация *(словно)* выражает здесь интересы одного-единственного персонажа, и персонаж этот — не Сарразин и не рассказчик, но сам читатель: именно читатель заинтересован в том, чтобы истина была названа и в то же время утаена, что и создает двусмысленность, столь удачно воплощенную в дискурсе при помощи союза *словно,* который, указывая на истину, вместе с тем декларативно сводит ее к простой видимости. Мы, стало быть, слышим здесь *смещенный* голос — голос, передоверенный читателем дискурсу: дискурс говорит так, как этого требуют интересы читателя. Отсюда ясно, что письмо — это не средство передачи сообщения от автора к читателю; это — специфический голос самого чтения: *в тексте говорит один только читатель.* Это выворачивание наизнанку наших предрассудков (превращающих чтение в *рецептивный акт* или, в лучшем случае, рассматривающих его как акт психологического соучастия в рассказываемом приключении) можно проиллюстрировать с помощью лингвистического примера: в индоевропейском (например, греческом) глаголе противопоставлялись две диатезы, точнее, два *залога* — средний, когда действие, исходящее от субъекта, в нем и замыкается *(я совершаю жертвоприношение, имея в виду собственную пользу),* и активный, когда то же самое действие совершается в пользу другого лица (таков, например, жрец, совершавший жертвоприношение в интересах своего клиента). С этой точки зрения, письмо *активно,* ибо оно действует в интересах читателя: оно поступает не как автор, а как *уличный писец,* нотариус, чья общественная функция состояла вовсе не в том, чтобы польстить вкусам своего клиента, а в том, чтобы, под его диктовку, составить перечень всего, что служит его интересам; при помощи подобных операций — в пределах общего движения к разгадке — читатель и распоряжается товаром, имя которому — повествовательный текст.

(365) *зато ела, пожалуй, даже слишком много. Но ведь говорят, что любовь вкусно поесть придает женщинам особую привлекательность!*
*РЕФ. Код женщин (они лакомки).
**Подобно боязливости, любовь вкусно поесть *выдает* женщину: это психологическое доказательство женскости (ГЕРМ. Загадка 6: обман: Сарразином самого себя? читателя дискурсом?).

(366) *Восхищаясь целомудрием своей возлюбленной,*
*Пребывая в заблуждении, Сарразин превращает страх в целомудрие (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).

(367) *Саррaзин мысленно строил планы будущего. «Она, должно быть, хочет, чтобы я женился на ней», — подумал он и погрузился в мечты о радостях этого брака. Всей его жизни, казалось ему, недостаточно, чтобы исчерпать счастье, источники которого таились на дне его души.*
*Поначалу самообман Сарразина связан с ложной номинацией (*целомудрие* вместо *страха*), однако затем происходит его метонимический перенос на движущие мотивы поведения, которые в свою очередь поставлены в зависимость от Кода, регулирующего браки в буржуазной среде (если женщина отказывает мужчине, то, значит, она хочет выйти за него замуж) (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).
**РЕФ. Фантазии Влюбленных.

(368) *Его сосед по столу, Витальяни, так часто подливал ему вина, что часам к трем ночи Сарразин,*
*АКЦ. «Мистификация»: 6: жертву напаивают.

(369) *хоть и не будучи совершенно пьян, все же утратил способность бороться с охватившим его исступлением.*
*Здесь начинается кратковременное «Похищение», которое следует отличать от «Увоза» в конце новеллы (АКЦ. «Похищение»: 1: готовность похитителя к дей-

ствию) (это похищение строится как результат «исступления», небольшого *acting out*).

(370) *В минуту безумного порыва он схватил сидевшую рядом с ним женщину*
*АКЦ. «Похищение»: 2: схватить жертву.

(371) *и унес ее в маленький будуар,*
*АКЦ. «Похищение»: 3: переменить место.

(372) *дверь которого, выходившая в гостиную, уже несколько раз в течение этой ночи привлекала его взор.*
*АКЦ. «Похищение»: 4: задумать похищение заранее.

(373) *Оказалось, что итальянка вооружена кинжалом.*
— Если ты подойдешь ко мне, — воскликнула она, — я должна буду вонзить этот кинжал тебе в сердце!
*АКЦ. «Похищение»: 5: жертва защищается с помощью оружия.
**Замбинелла защищает не свою добродетель, но свою ложь; тем самым она подсказывает истину, и ее жест приобретает указующий смысл. Однако Сарразин приписывает этот жест расчетливости куртизанки; он сам себя обманывает: подсказка и ослепление создают экивок (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).
***Дискурс как бы одалживает Замбинелле собственное письмо (я *должна* буду); под давлением вынужденного согласования в грамматическом роде он превращается в соучастника обмана (ГЕРМ. Загадка 6: обман читателя дискурсом).
****Замбинелла угрожает искалечить Сарразина — что, впрочем, в конце концов и произойдет: *«Ты унизил меня до себя»*, № 526 (СИМВ. Кастрация, нож).

(374) *Я знаю, ты все равно стал бы презирать меня. Я слишком полна к тебе уважения, чтобы отдаться тебе в такой обстановке. Я не хочу оказаться недостойной твоей любви!*

*ГЕРМ. Загадка 6: экивок (довод, приводимый Замбинеллой, может носить тактический характер, но он может быть и искренним).
**РЕФ. Честь Женщин, Уважение, но не любовь и т. п.

(375) — *Ах! — вскричал Сарразин. — Плохой способ гасить страсть, намеренно разжигая ее.*
*РЕФ. Психология и стратегия страстей.

(376) *Неужели ты настолько испорчена, что поступаешь, как молодая, но увядшая душой куртизанка, старающаяся распалить страсть мужчины, чтобы легче извлечь из нее выгоду?*
*РЕФ. Типология женщин (куртизанка).
**ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя (Сарразин обманывается относительно побуждений Замбинеллы).

LXV. «Сцена»

Замбинелла и Сарразин обмениваются *репликами*. Каждая из этих реплик — плод обмана или ошибки, и оправданием такой ошибки служит тот или иной код: Чести Женщин противопоставляется Типология Женщин: персонажи словно швыряют друг в друга коды, и этот обмен кодами как раз и создает «сцену». Тем самым становится очевидной природа смысла: смысл — это воплощенная сила, стремящаяся подчинить себе другие силы, другие смыслы и другие языки. Сила смысла зависит от степени его систематизированности: самым сильным является тот смысл, который, путем систематизации, оказывается способен охватить наибольшее число элементов, создать впечатление, будто он покрывает весь мыслимый мир: именно так обстоит дело с большими идеологическими системами, которые борются друг с другом, обмениваясь смысловыми ударами. Моделью такой борьбы остается все та же «сцена», которая есть не что иное, как нескончаемая сшибка двух различных

кодов, сообщающихся между собой лишь за счет соприкосновения, взаимной подгонки краев (это — обмен репликами, стихомифия). Общество, способное ощутить языковую природу мира, как это, например, имело место в средневековом обществе с его *Тривиумом* словесных искусств, полагавшим, что столкновение языков прекращается вовсе не в результате достижения истины, а просто в результате силовой победы одного из них, — такое общество, в особенности если ему не чужд игровой дух, может попытаться кодифицировать эту силу, дав ей формальный выход: речь идет о *disputatio* — «обсуждении», включавшем в себя термы, призванные дать завершение — произвольное и вместе с тем необходимое, — нескончаемому обмену репликами; в сущности, это были своего рода «терминемы» — знаки отказа от продолжения, отмечавшие конец игры, в которую играли друг с другом различные языки.

(377) *— Но ведь сегодня пятница! — ответила она,*
*СЕМ. Суеверность (малодушие, пугливость).

(378) *испуганная необузданностью француза.*
*АКЦ. «Опасность»: 3: новый испуг жертвы.

(379) *Сарразин, не отличавшийся чрезмерной набожностью, рассмеялся.*
*СЕМ. Безбожие. Безбожие Сарразина парадигматически соответствует суеверности Замбинеллы; эта парадигма несет (и будет нести) на себе печать трагизма: малодушное существо передаст существу мужественному свою ущербность, символическая фигура заразит сильный дух.

(380) *Замбинелла, вскочив словно юная лань,*
*АКЦ. «Похищение»: 6: бегство жертвы.

(381) *бегом бросилась в зал, где происходило пиршество.*
*АКЦ. «Похищение»: 7: перемена места (симметричная и противоположная той, что произошла в № 371).

(382) *Сарразина, вбежавшего туда вслед за нею,*
*АКЦ. «Похищение»: 8: преследование.

(383) *встретил адский хохот.*
*ГЕРМ. «Мистификация»: 7: смех, свидетельствующий об успехе розыгрыша (всеобщий смех — побудительный мотив всей затеи: *«Я согласился обмануть вас только для того, чтобы угодить товарищам, которым хотелось пошутить!»*, №512).

(384) *Он увидел, что Замбинелла лежит в обмороке на кушетке. Она была бледна и, казалось, обессилена перенесенным только что потрясением.*
*СЕМ. Слабость, малодушие, боязливость, женскость.

(385) *Хотя Сарразин и мало понимал по-итальянски,*
*РЕФ. Хронология (это упоминание соотносится с кратковременностью пребывания Сарразина в Риме: три недели ко дню оргии).

LXVI. Текст-чтение I: «Все взаимосвязано»

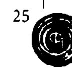
Совершенно необходимо (правдоподобно), чтобы Сарразин понимал по-итальянски, — необходимо для того, чтобы реплика возлюбленной смогла привести его в смущение и заставить прийти в себя, однако столь же необходимо (правдоподобно), чтобы он плохо владел итальянским, поскольку пробыл в Италии всего 24 дня (нам это известно благодаря хронологическому коду); такой срок отведен ему потому, что он должен пребывать в неведении относительно римских нравов, требовавших, чтобы на подмостках пели кастраты, а не знать нравы ему полагается для того, чтобы он имел возможность заблуждаться насчет личности Замбинеллы и т. п. Иначе говоря, дискурс тщательно замыкается в некотором кругу *солидарностей*, и этот круг, где «все взаимосвязано», есть не что иное, как круг текста-чтения. Как и можно было ожидать, текст-чтение подчиняется принципу

непротиворечивости; однако, умножая число солидарностей, при любой возможности подчеркивая *совместимый* характер самых разнообразных обстоятельств, связывая изображаемые события своего рода логическим «клеем», дискурс доводит этот принцип до навязчивости; у него появляются повадки подозрительного, настороженного человека, который боится, что его застигнут на месте преступления — уличат в противоречии; такой человек все время держит ухо востро, все время и по любому поводу готов дать отпор врагу, который-де хочет загнать его в угол, вынудить признание в постыдной нелогичности, в прегрешении против «здравого смысла». Тем самым солидарность всевозможных элементов оказывается оружием защиты, подтверждая, на свой манер, что смысл — это сила и что возникает он в недрах некоего общего баланса сил.

(386) *он все же уловил слова, шепотом сказанные его возлюбленной подошедшему к ней Витальяни: — Да ведь он убьет меня!*

*ГЕРМ. «Мистификация»: 8: указание на сговор между зачинщиком и исполнителем мистификации.

**АКЦ. «Опасность»: 4: страх-предчувствие жертвы.



(387) *Эта странная сцена смутила молодого скульптора. Он пришел в себя. Несколько минут простоял он в неподвижности. Затем, снова обретя дар речи, уселся около Замбинеллы и стал уверять ее в своем глубоком к ней уважении. Он нашел в себе достаточно сил, чтобы, сдерживая свою страсть, произносить, обращаясь к этой женщине, самые восторженные речи. Описывая ей свою любовь, он бросил к ее ногам богатство*

*АКЦ. «Похищение»: 9: неудача похищения, возвращение к прежнему порядку.

(388) *своего красноречия, этого лучшего из защитников,*

*РЕФ. Код Страсти.

(389) *которому женщины редко отказываются верить.*
*РЕФ. Психология Женщин.

(390) *Когда загорелись первые лучи солнца, одна из артисток предложила поехать в Фраскати.*
*АКЦ. «Поездка»: 1: предложение.
**АКЦ. «Оргия»: 13: конец оргии (рассвет).

LXVII. Как сделана оргия

Некто — не читатель, но персонаж (в данном случае Сарразин) — понемногу приближается к месту, где происходит оргия; она дает о себе знать шумом голосов, полосками света: это — указание, исходящее от самого сюжета и аналогичное тем физическим признакам, которые позволяют заранее предсказывать приближение бури или землетрясения: перед нами естественная история оргии. Затем об оргии сообщает сам дискурс: он ее называет; называние же, подобно всякому номинативному обобщению (название главы, например), предполагает, что оргия будет подвергнута анализу, что будут выделены составляющие ее элементы и означаемые: перед нами риторика оргии. Эти компоненты оргии представляют собою стереотипные действия, являются продуктами повторяющегося опыта (ужинать, откупоривать шампанское, забывать о приличиях): перед нами эмпирика оргии. Более того, тот или иной момент оргии, обозначаемый, например, при помощи родового термина *вольность поведения*, может, в отличие от самой оргии, и вовсе не анализироваться, а всего лишь *иллюстрироваться* каким-нибудь характерным поступком (засыпать, проливать вино): перед нами индуктивная логика оргии (на базе *«примеров»*). И вот наконец оргия затихает, близится к концу: перед нами физика оргии. Итак, код, названный нами проайретическим, сам, как оказывается, состоит из других, самых разнообразных кодов, смоделированных на основе различных видов знания. Какой бы естественной, логичной, линейной ни казалась

последовательность действий, она не подчиняется какому-то одному упорядочивающему ее правилу; мало того, что она способна «отклоняться» в разные стороны под воздействием посторонних факторов (в нашем случае это неудавшееся похищение Замбинеллы), она еще и преломляет всевозможные знания, дисциплины, коды: речь идет о пространстве, обладающем перспективой: материальность дискурса — это точка зрения, коды — точки движения, а сам референт (оргия) есть не что иное, как изображение, заключенное в рамку.

(391) *Все радостными кликами приветствовали мысль провести весь день на вилле Людовизи.*
*АКЦ. «Поездка»: 2: общее согласие.

(392) *Витальяни вышел, чтобы нанять экипажи.*
*АКЦ. «Поездка»: 3: нанять экипажи.

(393) *Сарразину выпало счастье везти Замбинеллу в коляске.*
*АКЦ. «Любовная прогулка»: 1: сесть в один экипаж.

(394) *Не успели они выехать за город, как снова вспыхнуло веселье, временно подавленное борьбой с одолевавшим всех их сном. Эти люди, мужчины и женщины, по-видимому, привыкли к такому странному образу жизни, к непрерывному веселью и постоянному нервному подъему, превращающему жизнь артистов в вечный, озаренный радостной беззаботностью праздник.*
*АКЦ. «Поездка»: 4: общее веселье.
**РЕФ. Жизнь Артиста.

(395) *Спутница скульптора одна только казалась подавленной.*
— Не больны ли вы? — спросил Сарразин. — Не хотите ли лучше поехать домой?
— Я недостаточно крепка, чтобы переносить все эти излишества, — ответила она. — Мне нужно беречься,
*АКЦ. «Опасность»: 5: неотвязный страх.

**Сарразин продолжает заблуждаться: приняв поначалу сопротивление Замбинеллы за целомудрие или кокетство, он теперь приписывает ее подавленное состояние болезни (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).
***Ответ Замбинеллы — ложь в том случае, если ее усталость является результатом оргии, и истина, если она — следствие страха; ошибочно относить ее малодушие за счет женскости и правильно — считать, что оно имеет отношение к кастрации: возникает двойной смысл (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).
****АКЦ. «Любовная прогулка»: 2: разговор вдвоем.

(396) *но с вами мне так хорошо! Если б не вы, я ни за что не согласилась бы присутствовать на этом ужине.*
*Здесь слышатся голоса двух правдоподобных возможностей, создающих как бы двойной смысл: 1) операциональное правдоподобие утверждает, что Замбинелла разговаривает с Сарразином если и не как влюбленная женщина, то по крайней мере как друг, чтобы он не заподозрил о розыгрыше, в который его вовлекли; в этом случае ее речь — обман; 2) «психологическое» правдоподобие, полагающее, что «противоречия человеческого сердца» имеют свою логику, усмотрит в признании Замбинеллы искреннее движение души, кратковременную приостановку розыгрыша (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).
**Просьба о защите означает: *все, кроме секса;* но в этой просьбе проглядывает отсутствие секса как такового (СИМВ. Защита, свободная от секса: этот мотив возникнет еще раз).

(397) *От бессонной ночи я совсем теряю свежесть.*
— Вы такая хрупкая! — заметил Сарразин, любуясь нежными чертами этого очаровательного создания.
— Кутежи вредно отражаются на моем голосе.
*СЕМ. Женскость.

(398) *— Теперь, когда вы наедине со мной и вам не нужно больше бояться бурных вспышек моей страсти, —*

воскликнул художник, — теперь скажите мне, что вы меня любите!
*АКЦ. «Признание в любви»: 1: требование ответного признания.

LXVIII. Плетение

В этом месте новеллы (а могло бы быть и в другом) действуют сразу несколько акциональных цепочек: «опасность», которой подвергается Замбинелла, «желание-умереть», испытываемое героем, его «признание в любви» своей возлюбленной, их «любовная прогулка», «мистификация» и, наконец, «поездка» компании — все эти цепочки движутся вперед, то приостанавливаясь, то переплетаясь между собой. Находясь в процессе самосозидания, текст подобен валенсийским кружевам, рождающимся прямо на наших глазах под пальцами кружевницы: каждая повествовательная последовательность, словно коклюшка, неподвижно висит в течение какого-то времени, пока трудится ее соседка; затем рука подхватывает очередную нить и натягивает ее на пяльцы, и по мере того, как возникает узор, игла мало-помалу перемещается, закрепляя движение каждой нити; то же происходит и с элементами повествовательной последовательности; они суть не что иное, как *позиции*, занимаемые, а затем покидаемые смыслом в его последовательном продвижении вперед. Этот процесс происходит на протяжении всего текста. Стоит только кодам включиться в работу, в процесс чтения, как их совокупность немедленно превращается в сплетение нитей (*текст, ткань* и *переплетение* — это одно и то же); каждая нить, каждый код — это отдельный голос, и вот эти переплетенные — или переплетающиеся — голоса как раз и образуют письмо; оставаясь в одиночестве, голос не участвует в общей работе; он ничего не трансформирует, а только *выражает*; но едва только рука кружевницы соединит и сплетет неподвижные нити, как сразу же возникает работа,

начинается процесс трансформации. Символический смысл плетения хорошо известен: размышляя о происхождении тканья, Фрейд видел в нем работу женщины, плетущей из своих лобковых волос недостающий ей пенис. В сущности, текст — это фетиш; неправомерно подвергать его однозначному прочтению, ибо свести текст к какому-то единому смыслу — значит *перерезать сплетенные нити*, совершить кастрирующий акт.

(399) — *К чему? — ответила она. — Зачем?*
*АКЦ. «Признание»: 2: уклониться от ответного признания.
**Подобно всякому действию, совершаемому с чувством *стесненности*, ответ Замбинеллы, уклоняясь от истины, в то же время подсказывает ее (или, по крайней мере, указывает на наличие загадки) (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).

(400) *Я показалась вам красивой. Но вы — француз, и чувство ваше быстро угаснет.*
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразина Замбинеллой (Вы перестанете меня любить, потому что вы ветрены; следовательно, я и вправду женщина).
**АКЦ. «Признание»: 3: первый довод, позволяющий отклонить предложенную любовь (любовь непостоянна).
***РЕФ. Типология народов по их отношению к любви: француз-ветреник.
****ГЕРМ. Загадка 6: обман (со стороны дискурса: *я показалась вам красивой* — в женском роде, ср. № 373).

(401) *О нет, вы не стали бы любить меня так, как я желала бы быть любимой!*
— *Скажите, как?..*
— *Без пошлой цели, без страсти, чисто и целомудренно.*
*АКЦ. «Признание»: 4: второй довод, позволяющий отклонить предложенную любовь (невозможность благопристойного чувства).

**СИМВ. Защита, свободная от секса.
***СИМВ. Алиби кастрации: Непонятая. Искренне или нет (чтобы ответить на этот вопрос, нужно было бы заглянуть *по ту сторону бумажного листа*), но Замбинелла пытается сублимировать состояние кастрированности (или отверженности), вводя благородный и скорбный мотив — мотив Непонятой Женщины. Этот же мотив возьмет на вооружение г-жа де Рошфид, едва только рассказчик с помощью повествования вовлечет ее в круг кастрации: *«Никто меня никогда не поймет! Я горжусь этим»*, № 560.
****Фраза *«Без пошлой цели, без страсти, чисто и целомудренно»* — это экивок; одно из двух: либо отказ от секса связан с физическим изъяном (истина), либо это отречение от плоти обусловлено влечением к высокому идеалу (ложь) (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).

(402) *Я пытаю к мужчинам отвращение, еще более, быть может, сильное, чем моя ненависть к женщинам.*
*СИМВ. Средний, «нейтральный» *(ne-uter)* род кастрата.

(403) *Я испытываю потребность в дружбе.*
*СИМВ. Защита, свободная от секса.
**ГЕРМ. Загадка 6: экивок (искреннее чувство или, наоборот, увертка, проистекающая из хитросплетений мистификации).

(404) *Мир для меня пуст и безлюден. Я — существо, отмеченное проклятием, мне выпало на долю понимать, что такое счастье, чувствовать его, стремиться к нему и, как и многие другие, видеть, как оно ускользает из моих рук.*
*АКЦ. «Признание»: 5: третий довод, позволяющий отклонить предложенную любовь (неподвластность нормальным эмоциям).
**СИМВ. Отверженность, проклятость (находясь в зловещем месте, называемом *ne-uter*, кастрат оказывается существом из ниоткуда: он исключен из оппо-

зиции, из антитезы: он нарушает не границу между биологическими полами, но самый принцип классификации).

***СИМВ. Эвфемистическое определение кастрата: желание, не находящее себе выхода.

****РЕФ. Учительный код: счастье ускользает от человека.

(405) *Вы еще вспомните, синьор, что я не обманывала вас.*

*Грамматическое будущее время отсылает нас к тому моменту, когда мистификация будет разоблачена: это инструмент предсказания и заклинания (ГЕРМ. «Мистификация»: 9: предвещание и заклинание развязки).

**ГЕРМ. Загадка 6: экивок. Двусмысленность возникает здесь от того, что «чистосердечие» Замбинеллы принимает форму столь общего утверждения, что оно включает в себя даже истину, но при этом оказывается настолько общим, что не может на эту истину указать.

LXIX. Экивок II: метонимическая ложь

Экивок (нередко) заключается в том, чтобы, указав на род *(я — исключительное существо)*, умолчать при этом о виде *(я — кастрат)*; речь идет о синекдохе, называющей целое вместо части; все дело, однако, в том, что в случае амбивалентности мы застаем метонимию как бы непосредственно за работой — в момент, когда она еще не превратилась из высказывания-процесса в высказывание-результат, когда дискурс (или представительствующий от его лица персонаж), с одной стороны, продолжает продвигаться вперед, по направлению к разгадке, а с другой — проявляет сдержанность, темнит; свои усилия он прилагает к тому, чтобы заполнить зияющую пустоту умолчания преизбытком того, что он выговаривает, пытаясь слить воедино две различные

истины — истину слова и истину безмолвия; коль скоро родовая категория *«Исключительность»* подразделяется на два вида (с одной стороны, Недоступная Женщина, а с другой — малосимпатичный кастрат), то читатель-адресат все время подразумевает первый из них, а дискурс — второй; иными словами, происходит еще одно разделение коммуникативных каналов. Эта метонимическая ложь (ложь — потому, что, называя целое вместо части, она вводит нас в заблуждение или, по крайней мере, маскирует истину, прикрывает пустоту видимостью полноты) выполняет здесь, как нетрудно догадаться, стратегическую функцию: замалчиванию подлежит именно *особенность* Замбинеллы как ее специфически видовое отличие, и вот эта-то *особенность* оказывается решающей с операциональной точки зрения (она управляет процессом разгадывания загадки) и витальной — с точки зрения символической (это — сама кастрация).

(406) *Я запрещаю вам любить меня!*
*АКЦ. «Признание»: 6: запрещение любить.

(407) *Я могу быть преданным вам другом, потому что я восхищаюсь вашей силой и вашим характером. Мне нужен защитник и брат. Будьте им для меня,*
*АКЦ. «Признание»: 7: сведение любви к дружбе.
**СИМВ. Защита, свободная от секса (а на самом деле, под прикрытием возвышенного алиби, указывающая на отсутствие самого секса).
***Замбинелла — друг? Коль скоро это слово имеет форму женского рода *(подруга)*, то, значит, возникает возможность выбора, и употребление мужской формы выдает травести. Впрочем, это разоблачение остается без сколько-нибудь существенных последствий, т. к. слово-улика уносится вялым потоком общего смысла фразы; оказавшись в составе клише *(быть преданным другом)*, оно тем самым попросту затушевывается (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, подсказанная Замбинеллой Сарразину).

(408) *но ничем больше.*
* Разумеется, если во всей этой истории и есть что-то лишнее, так это секс (СИМВ. Защита, свободная от секса).

(409) — *Не любить вас! — воскликнул Саррфазин. — Но, ангел мой дорогой, ты вся моя жизнь, все мое счастье!*
*АКЦ. «Признание»: 8: заверение в любви.
**РЕФ. Риторика любви *(ангел мой дорогой, моя жизнь).*

(410) — *Мне достаточно было бы произнести одно только слово, и вы с отвращением оттолкнули бы меня.*
*Если для того, чтобы изменить ситуацию, достаточно одного слова, то, значит, это слово обладает разоблачительной силой, откуда явствует, что *налицо загадка* (ГЕРМ. Загадка 6: загадывание).
**СИМВ. Отмеченность, проклятость, отверженность.
***СИМВ. Табу на слово «кастрат».

LXX. Кастрация и кастрированность

Добиться совпадения *кастрированности* (как основы сюжета) и *кастрации* (как символической структуры) — вот задача, которую удалось разрешить мастеру (Бальзаку): ведь первая отнюдь не обязательно предполагает вторую; доказательством может служить множество дошедших до нас историй о кастратах (Казанова, президент де Бросс, Сад, Стендаль). Такой результат был достигнут с помощью структурного приема, позволившего слить воедино символический и герменевтический планы, сделать так, чтобы розыски истины (герменевтическая структура) обернулись разысканием кастрации (символическая структура), а сама истина (не только символически, но и *сюжетно)* обрела вид утраченного фаллоса. Совпадение (структурное) этих двух линий возникает из-за

невозможности сделать выбор между ними (вспомним, что неразрешимость как раз и является одним из «доводов» письма): состояние афазии, возникающее при слове *кастрат*, имеет двойной смысл, причем сама эта двойственность неустранима: на символическом уровне налицо табу, а на операциональном — отсрочка разгадки: явление истины *одновременно* оттягивается и с помощью запрета на слово, и с помощью мистификации. Тем самым структура *текста-чтения* возводится на высоту аналитического исследования; однако с еще большим основанием можно утверждать, что, найдя воплощение на сюжетном уровне, сама психоаналитическая разработка темы (охватывающая всех — и Сарразина, и рассказчика, и автора, и читателя) становится необязательной: символический уровень обнаруживает свою *избыточность*, ненужность (то, что мы называем словом *символическое*, не имеет отношения к психоаналитической науке). Отсюда — уникальная, быть может, ценность бальзаковской новеллы: «иллюстрируя» кастрацию кастрированностью, подобное подобным, она сводит на нет сам принцип иллюстрирования, уничтожает обе стороны эквивалентности (букву и символ), причем без всякой выгоды для той или другой стороны; латентное сразу же занимает место, принадлежавшее ранее эксплицитному, знак сплющивается: никакой «репрезентации» больше нет.

(411) — *Кокетка!*

*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя. Сарразин всячески стремится *перетолковать* те элементы разгадки, которые, побуждаемая то ли искренностью, то ли предусмотрительностью, сообщает ему Замбинелла: он опровергает любые опровержения своей собеседницы. Это вторичное опровержение осуществляется чисто семантическими средствами: слушая речи Замбинеллы, Сарразин удерживает в сознании лишь их коннотативный смысл, возникающий под воздействием кода любовных уловок (в данном случае — кокетства).

(412) *Ничто не способно испугать меня.*
*СЕМ. Упорство.
**Презрение к опасности непосредственно указывает то место, куда нанесет свой удар судьба (или вернее: судьба — это именно то, что Сарразин отвергает) (АКЦ. «Желать-умереть»: 3: идти на все).

(413) *Скажи мне, что ты будешь мне стоить всего моего будущего, что через два месяца я умру, что я буду проклят, если всего лишь поцелую тебя...*
*АКЦ. «Желать-умереть»: 4: предиктивный член (*я умру*) в форме вызова судьбе.
**АКЦ. «Признание»: 9: принесение в дар жизни (покупка вожделенного предмета).

(414) *И он поцеловал ее,*
*АКЦ. «Любовная прогулка»: 3: желать поцеловать.

LXXI. Обращенный поцелуй

Если первое чтение текста всегда движимо неведением и потому отличается жадностью и нетерпеливостью, то второе прочтение (когда сквозь прозрачную дымку напряженного ожидания проступает ранее приобретенное знание сюжетных развязок) — прочтение, вызывающее несправедливые нападки со стороны нашего общества с его торгашескими императивами, требующими, чтобы мы сорили книгами, выбрасывали их в помойный ящик как, якобы, отжившие свой век и покупали взамен новые, — так вот, это ретроспективное прочтение придает поцелую Сарразина совершенно особый смысл: Сарразин страстно целует кастрата (или переодетого юнца); кастрация обращается на тело самого Сарразина, однако содрогание при этом испытываем именно мы, читатели, читающие текст повторно. Вот почему неверно было бы утверждать, что, решившись перечитать текст, мы делаем это из соображений интеллектуальной пользы (из стремления лучше понять текст, проанализировать его со знанием дела):

нет, мы делаем это из соображений игровой пользы — затем, чтобы умножить число означающих, а не затем, чтобы добраться до некоего последнего означаемого.

(415) *несмотря на все усилия Замбинеллы избежать этого страстного поцелуя.*
*АКЦ. «Любовная прогулка»: 4: сопротивляться.

(416) — *Скажи мне, что ты демон, что тебе нужно мое состояние, мое имя, вся моя слава!.. Хочешь, я перестану быть скульптором? Говори!*
*АКЦ. «Признание»: 10: принесение в дар самого ценного в себе (Искусства).

(417) — *А что, если я не женщина?*
*ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, подсказываемая Замбинеллой Сарразину.
**Все доводы относительно невозможности любить, выдвигавшиеся до сих пор Замбинеллой (№ 400, 401, 404), имели психологическую природу. На этот раз на первый план выдвигается физическая преграда. Возникает переход от неприятия чувства, основанного на некоторых психологических мотивах (*вы — ветрены, я — требовательна, исключительна*), каждый из которых, в момент возникновения, представлялся вполне достаточным для отказа, к радикальному бытийному отвержению (*я не женщина*); надо признать, что перед нами — редкий элемент такой, в общем-то тривиальной, последовательности как «Признание в любви» — элемент, содержание которого скандально и противоестественно, тогда как форма (*невозможность любить*) сохраняет за последовательностью всю ее удобочитаемость (АКЦ. «Признание»: 11: физическая невозможность).

(418) — *нежным серебристым голосом спросила Замбинелла.*
*СЕМ. Женскость.
**Женскость (коннотированная) отрицает свое собственное отрицание (денотированное), знак оказыва-

ется сильнее сообщения, а вторичный смысл — сильнее первичного (чем и не преминет воспользоваться Сарразин, большой любитель коннотаций, улавливающий во фразе не то, что она утверждает, а то, что она может подразумевать) (ГЕРМ. Загадка 6: обман Замбинеллой Сарразина).

(419) — *Какая забавная шутка! — воскликнул Сарразин. — Неужели ты думаешь, что могла бы обмануть глаз художника?*
*АКЦ. «Признание»: 12: отрицание отрицания.
**РЕФ. Анатомические познания художника-реалиста.
***ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя: эстетический довод: художники не ошибаются.

LXXII. Эстетический довод

Чтобы обмануть самого себя (задача, которой он отдается прямо-таки с неуемной энергией), Сарразин ищет опору в трех энтимемах; это, во-первых, нарциссический довод *(я люблю ее, следовательно, она женщина)*, во-вторых, довод психологический *(Женщины слабы; Замбинелла слаба* и т. п.) и, наконец, довод эстетический *(красота — исключительный атрибут Женщин, следовательно...)*. Эти ложные силлогизмы способны вступать друг с другом в союз, увеличивая тем самым содержащуюся в них силу заблуждения и образуя своего рода сорит (сложный силлогизм): *красота — признак женскости; она ведома только художнику; я — художник; следовательно, я знаю, что такое красота, следовательно, я знаю женщину* и т. д. Разумеется, читатель-«реалист» вполне мог бы осведомиться у Сарразина, как это он, даже будучи одержим своей целью, ухитрился не выказать ни удивления, ни потрясения, услышав небывалое, в сущности, признание своей собеседницы *(А что, если я не женщина?)*; почему он незамедлительно удовлетворился тем объяснением (к тому же неубедитель-

ным), которое прямо противоречило голосу «реальности» — пусть даже робкому и принявшему вопросительную форму (мы уже имели случай заметить, что выказать сомнение относительно чьего-либо пола — значит подвергнуть его бесповоротному отрицанию). Все дело именно в том, что художник-«реалист» берет в качестве отправной точки своего дискурса вовсе не «реальность», но только — всегда и при всех условиях — «реальное», т. е. уже кем-то написанное — некий проспективный код, образованный анфиладой копий, теряющихся в бесконечной дали. Этот код, между прочим, составляет основу пластических искусств: именно он служит опорой красоты вкупе с любовью, как об этом рассказывается в мифе о Пигмалионе, на авторитет которого ссылается Сарразин (№ 229). Немедленно парируя признание Замбинеллы доводом от искусства, скульптор, по сути, всего лишь цитирует некий верховный код, служащий фундаментом «реального» как такового; этим кодом является искусство — источник всего истинного и самоочевидного; художник непогрешим не в силу воспроизводящей точности своих произведений (ведь он — не только отменный копировальщик «реальности»), но в силу авторитета своей компетентности; он — тот, кому ведом код, исток, первооснова, и именно поэтому он становится гарантом, свидетелем и автором *(auctor)* реальности: он обладает правом устанавливать различие полов, не считаясь с выражениями заинтересованных лиц, ибо — перед лицом первородного, верховного авторитета Искусства — их жизнь принадлежит всего лишь превратному миру феноменов.

(420) *Недаром я в течение десяти дней пожирал тебя глазами, изучал, упивался совершенством твоей красоты.*

*РЕФ. Хронология (этот ориентир почти точен: вечер в театре, неделя, проведенная на диване, затем сразу же свидание с дуэньей, оргия и поездка).

**Сарразин определяет природу — или источник — своего восхищения Замбинеллой, как бы сохраняя при-

верженность той семе, которая однажды уже была ему приписана (№ 162): это — любовь к кромсанию и разминанию; если бы мы пожелали определить форму этого телодвижения, то его следовало бы назвать *буравящим;* в нем заключено желание пронзить, им движет некая эндоскопическая энергия, которая, раздвигая покровы и распахивая одежды, стремится добраться до внутренней сущности объекта. Глагол *доискиваться* означает по существу *рыться, прощупывать, осматривать, обследовать: доискиваясь* (в течение десяти дней) до сущности Замбинеллы, Сарразин осуществил троякую функцию, а именно невротическую, поскольку он воспроизвел свое поведение в детстве (№ 162); эстетическую (играющую для него роль бытийной основы), поскольку всякий художник, в частности скульптор, удостоверяет подлинность созданной им копии, исходя из знания внутренней, *изнаночной* стороны копируемого предмета; и, наконец, символическую — роковую и в то же время смехотворную, — ибо стоит Сарразину углубить свои разыскания, результат которых (женскость Замбинеллы) он демонстрирует с таким торжеством, как перед нами окажется то самое *ничто,* из которого и состоит кастрат; и едва только это *ничто* явится на свет, как само искусство художника будет посрамлено, а статуя — уничтожена (СЕМ. Кромсание).

(421) *Только женщина может обладать такой нежной округлостью плеч, таким изящным и тонким овалом...*
*Эстетический довод зиждется на энтимеме с ложной посылкой *(прекрасны только женщины),* поскольку кастраты тоже могут быть прекрасны (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).

(422) *Ах вот что! Тебе нужны комплименты?*
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя (психологический довод: кокетство).

(423) — *Роковая красота! — прошептала Замбинелла с грустной улыбкой. Она подняла глаза к небу.*

*Будучи продуктом некоего множественного живописного кода, Замбинелла обретает здесь свое последнее воплощение или обнаруживает свой первоисточник — *Мадонну с воздетыми горе очами.* Это — могущественный стереотип, превалирующий элемент патетического кода (Рафаэль, Эль Греко, Юния и Эсфирь у Расина и т. п.). Образ садистичен (понятно, почему он вызывает *«глухое бешенство»* Сарразина, № 430): он изображает чистую, благочестивую, возвышенную и пассивную жертву (подобную Жюстине маркиза де Сада), чьи глаза, воздетые к небу, красноречиво говорят: взгляните на то, на что не смотрю я, делайте с моим телом все, что вам угодно, меня оно не интересует, так поинтересуйтесь же им вы (РЕФ. Патетический код).

(424) *В ее взгляде в это мгновение мелькнуло выражение такого страстного, такого мучительного отчаяния, что Сарразин вздрогнул.*

*СИМВ. Проклятость, отверженность («отчаяние»).

**Замбинелла ясно демонстрирует Сарразину самую суть своего положения — «отчаяние» (проклятость, отмеченность клеймом) — и делает это с помощью своего рода алетической иерархии знаков, в которой звуки (вскрик, восклицание) считаются более правдивыми, нежели слова, внешний вид — достовернее звуков, а выразительный жест (*nec plus ultra* неподдельности) — подлиннее внешнего вида. Сарразин получает сообщение: он вздрагивает (он подведен к порогу истины); однако садистический импульс отвлекает его от означаемого (от его формулирования, от его перевода в язык, который один только и важен): означающее *(глаза, поднятые к небу)* подталкивает его не к истине кастрата, а к его собственной истине — к тому, чтобы уничтожить Замбинеллу, какого бы пола она ни была (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка: Замбинелла открывается Сарразину).

(425) — *Синьор француз, — заговорила она снова. — Забудьте навсегда эти мгновения безумия;*

*АКЦ. «Признание в любви»: 13: приказание забыть.

(426) *я глубоко уважаю вас,*

*Здесь смешиваются три смысла: отказ от секса (в рамках любовного кода *уважение* — это эвфемизм, позволяющий отвергнуть домогательства партнера, не нанося при этом слишком глубокой раны его самолюбию); искренность (вовлеченная ради шутки в интригу, затеянную против вас, я научилась понимать вас и вас уважать); осмотрительность (когда вы узнаете правду, еще не все будет потеряно, вы откажетесь от вашего неистовства, и мы покончим с этим приключением с наименьшим ущербом для меня). Все эти смыслы возможны, иными словами, неразличимы (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).

(427) *но любви не просите у меня; это чувство давно заглохло в моем сердце. У меня нет сердца! — вскрикнула она, разражаясь слезами. — Сцена, на которой вы меня видели, аплодисменты, музыка, слава, к которой меня приговорили, — вот моя жизнь, и нет у меня другой!*

*Замбинелла еще раз возвращается к определению кастрированности. Слово «сердце», однажды уже употребленное в качестве эвфемизма, означающего именно тот орган, которого лишили кастрата. Неполноценное существо, он приговорен к внешнему существованию, лишенному глубины, полноты и того *нутра,* из которого для Сарразина одновременно рождаются искусство, истина и жизнь. Это определение, будучи цитацией определенного культурного кода, находит в нем свою опору: лицедей приговорен к тому, чтобы быть таким, какова его внешность (в этом трагедия клоунов) (СИМВ. Удел кастрата).

(428) *Через несколько часов вы будете смотреть на меня другими глазами. Женщина, которую вы любите, перестанет существовать...*

*ГЕРМ. «Мистификация»: 10: предвидение конца.

**Женщина перестанет существовать: 1) потому что я умру; 2) потому что вы меня разлюбите; 3) потому что спадет обманчивая оболочка женскости и т. п. Основу

такой неоднозначности составляет то, что мы назвали метонимической ложью: «Женщина» означает здесь то некую целостную индивидуальность, то лицо определенного пола, то, наконец, некую воображаемую личность, вызванную к существованию самим чувством любви; притворство заключается в обыгрывании отношений тождества между целым и его частями (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).

(429) *Скульптор ничего не ответил.*
*В репликах, из которых состоит Признание в любви, имеется существенный пропуск, потому что именно в этом молчаливом «ответе» как раз и проявляется садизм Сарразина (АКЦ. «Признание в любви»: 14: сохранить молчание).

(430) *Он весь был во власти глухого бешенства, сжимавшего его сердце. Он мог только глядеть на эту странную женщину пылающим взглядом. Слабый голос Замбинеллы, все ее поведение, ее движения, выражавшие печаль, тоску и бессилие, пробуждали в его сердце бурные порывы страсти. Каждое ее слово только разжигало его чувство.*
*Эта садистическая конфигурация выполняет здесь две функции: с одной стороны, на какое-то время влечение лишает героя возможности воспринять истину, сообщаемую собеседником, и отреагировать на полученную отставку; с другой стороны, это влечение позволяет в данном случае реализовать сему неистовства, агрессивности, с самого начала закрепленную за Сарразином; смысл как бы переходит на само действие (СЕМ. Неистовство, чрезмерность).

(431) *В эту минуту они как раз подъехали к Фраскати.*
*АКЦ. «Любовная прогулка»: 5: прибыть к месту назначения.
**АКЦ. «Поездка»: 5: добраться до цели.

(432) *Протянув руки, чтобы помочь своей возлюбленной выйти из экипажа,*

*АКЦ. «Любовная прогулка»: 6: помочь выйти из экипажа (этот элемент имеет свою пару в № 393: сесть в один экипаж).

(433) *скульптор почувствовал, что она вся дрожит.*
— Что с вами? — воскликнул он, видя, что она бледнеет. — Я готов умереть, если явился хоть невольной причиной ваших страданий!
— Змея! — прошептала она, указывая ему на ужа, скользившего вдоль края канавы. — Я боюсь этих отвратительных животных.
Саррафзин ударом каблука раздавил голову ужа.
*Эпизод со змеей — это один из элементов доказательства *(probatio)*, энтимема которого (к тому же ложная) нам уже известна: все Женщины пугливы; Замбинелла пуглива; следовательно, Замбинелла — женщина. Эпизод со змеей служит *примером* в меньшей посылке (СЕМ. Малодушие, пугливость).

LXXIII. Означаемое как вывод

Эпизод со змеей — это одновременно и *exemplum* (инструмент индукции, которым пользовалась старая риторика), и означающее (отсылающее к характерной семе, закрепленной в данном случае за кастратом). В классическом тексте семантический процесс неотделим от процесса логического: речь идет о том, чтобы, совершая восхождение от означающего к означаемому, в то же время проделать путь вниз, от примера — к общему понятию, которое этот пример позволяет индуцировать. Между означающим (испугаться змеи) и означаемым (быть впечатлительным, словно женщина) — та же дистанция, которая существует между эндоксальной посылкой (пугливые существа боятся змей) и ее свернутым выводом (Замбинелла пуглива). Семное пространство оказывается склеенным с пространством герменевтическим: внутренняя перспектива классического текста должна быть

такова, чтобы вдали маячила некая сокровенная и конечная истина (сокровенное — это то, что открывается *в конце)*.

(434) *— Как у вас хватило мужества? — воскликнула Замбинелла, с видимым страхом разглядывая мертвое пресмыкающееся.*
*СЕМ. Пугливость. Пугливость позволяет отбросить «защиту» — алиби любви «без секса».

(435) *— Ну, — сказал художник, улыбаясь, — неужели вы и теперь посмеете утверждать, что вы не женщина?*
*Форма фразы *(«Неужели вы и теперь посмеете утверждать...»)* свидетельствует о полнейшем торжестве очевидных фактов. Между тем эта очевидность — всего лишь вывод из ложной энтимемы (Вы пугливы, следовательно, вы — женщина) (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя: психологический довод в пользу женскости).

(436) *Они догнали своих спутников и приняли участие в прогулке по рощам виллы Людовизи, принадлежавшей в то время кардиналу Чиконьяра.*
*АКЦ. «Поездка»: 6: прогулка в рощах. Упоминание кардинала Чиконьяра, собственно говоря, несущественно (абсолютно неважно в функциональном отношении); однако помимо того, что оно создает эффект реального, оно позволяет ввести имя покровителя Замбинеллы и убийцы Сарразина: это — «клей», которым пользуется текст-чтение.

(437) *Утро, по мнению влюбленного скульптора, пронеслось слишком быстро,*
*РЕФ. Любовь и быстротекущее время.

(438) *но оно было наполнено тысячью мелочей, указывающих на кокетство, слабость и избалованность души безвольной и лишенной энергии.*
*СЕМ. Малодушие, Женскость.

(439) *Это была женщина со свойственными ей внезапными испугами, беспричинными капризами, инстинктивными порывами, неожиданной дерзостью, бравадами и чарующей утонченностью чувств.*
*СЕМ. Женскость. Источник фразы проследить невозможно. Кто говорит? Сарразин? рассказчик? автор? Бальзак-автор? Бальзак-человек? романтизм? буржуазия? общечеловеческая мудрость? В результате схождения всех этих источников как раз и возникает письмо.

(440) *Зайдя довольно далеко, маленькая группа веселых певцов увидела вдруг вдали несколько вооруженных до зубов мужчин, вся внешность которых не внушала никакого доверия. «Разбойники!» — вскрикнул кто-то, и все, ускорив шаг, поспешили укрыться в отгороженной части парка, прилегавшей к вилле кардинала. В эту критическую минуту Сарразин, увидев бледность Замбинеллы, понял, что у нее нет сил двигаться дальше. Подняв ее на руки, он несколько времени бежал, унося ее в своих объятиях. Добравшись до ближайшего виноградника, он опустил свою возлюбленную на землю.*
*Эпизод с разбойниками — это *exemplum* (СЕМ. Малодушие, Боязливость, Женскость).

LXXIV. Владение смыслом

Классический повествовательный текст неизменно оставляет одно и то же впечатление: кажется, что поначалу в сознании автора возникает некое означаемое (или общее представление), а затем, отдавшись на волю воображения, он принимается подыскивать «подходящие» означающие, удобные примеры; писатель-классик подобен ремесленнику: склонившись над верстаком смысла, он подбирает *выразительные детали*, способные передать суть заранее сформированного понятия. Возьмем, к примеру, *боязливость:* чтобы изобразить ее, можно выбрать хлопок шампанского, а можно историю со змеей или историю с разбойниками. В то же время эффективность знако-

вого воображения повышается, если одним выстрелом удается убить двух зайцев; в этом случае воображение пытается создать двойственные знаки, связанные отношением солидарности, которое и является характерным признаком текста-чтения; возьмем *безбожие;* автор вполне мог бы удовольствоваться изображением героя, развлекающегося во время церковной службы, однако гораздо больше искусства в том, чтобы связать это безбожие с дарованием, проявившимся уже в детстве (показав, как Сарразин вырезает фривольные фигурки во время мессы), или противопоставить его суеверию Замбинеллы (над которым насмехается Сарразин); ведь занятие скульптурой и пугливость включены еще и в другие повествовательные связи, так что чем теснее и продуманнее оказывается анастомоз означающих, тем более «хорошо сделанным» считается текст. В старой риторике подбор *примеров* и доказательств относился к обширной области, называемой *inventio*: сама цель доказательства (подведение основания под предмет) предполагала подбор и расположение соответствующих аргументов, для чего использовался определенный набор правил (в частности, топика). Аналогичным образом рождение писателя-классика (как повествователя) происходит именно в тот момент, когда он обнаруживает способность *управлять* смыслом (это слово имеет двойственную, семантическую и векторную, окраску). В самом деле, именно *направленность* смысла определяет две большие функции, руководящие классическим текстом: что касается *автора*, то он всегда склонен двигаться от означаемого к означающему, от содержания к форме, от замысла к тексту, от чувства к его выражению, между тем как *критик* проделывает прямо противоположный путь, восходя от означающих к означаемому. Если определить смысл как истечение, эманацию, дыхание духа, направленное от означаемого в сторону означающего, то *владение смыслом* окажется подлинной семиургией, божественной способностью: *автор* — это бог (он укоренен в означаемом), тогда как критик предстает

в роли жреца, прилежно расшифровывающего божественное Писание.

(441) — *Объясните мне, — сказал он ей, — почему эта чрезмерная слабость, которая во всякой другой женщине показалась бы мне отвратительной и отталкивающей и малейшего проявления которой, вероятно, было бы достаточно, чтобы убить мою любовь, в вас мне нравится, чарует меня?*
*С символической точки зрения герой, со своей стороны, также делает признание; он пытается определить, *что же именно* он любит в Замбинелле, и это *что* оказывается нехваткой, бытием *не-бытия*, кастрацией. Однако сколь бы далеко ни заходил Сарразин в своем самоанализе, он продолжает обманываться, ибо все время пользуется двусмысленным языком: ведь если *крайняя степень* слабости оказывается на высшей ступени иерархической лестницы, то, значит, малодушие коннотирует высшую степень женскости, углубленную сущность, т. е. некую Сверх-Женщину; напротив, если *высшую степень* определить как последнюю глубину, то она означает центр в теле Замбинеллы — центр, представляющий собой пустоту. Таковы, так сказать, два предела, накладывающиеся друг на друга в высказывании Сарразина, где происходит обычная интерференция двух языков — языка социального, пропитанного предрассудками, *эндоксами*, силлогизмами и культурными референциями (этот язык неминуемо подталкивает к выводу о женскости Замбинеллы), и языка символического, который, со своей стороны, непрестанно указывает на связь, существующую между Сарразином и кастрацией (СИМВ. Тяга к кастрации).

(442) — *О как я вас люблю! — воскликнул он. — Все ваши недостатки, ваши страхи, ваши ребячества придают вам какую-то особую прелесть.*
*Нехватка (*недостатки, страхи, ребячества,* т. е. все, что характеризует результаты кастрации) оказывается в то же время своеобразным *избытком*, благо-

даря которому Замбинелла отличается от: 1) других женщин (это — ошибка Сарразина, обусловленная *необычностью* Замбинеллы), 2) от женщин вообще (это — истина Сарразина, который любит в Замбинелле кастрата) (СИМВ. Избыток нехватки).

(443) *Я чувствую, что способен был бы возненавидеть сильную женщину, какую-нибудь Сафо, смелую, энергичную, полную страсти.*

*Сарразину трудно было бы дать более ясное представление о женщине, которой он страшится: это — кастрирующая женщина, занимающая на оси биологических полов место, прямо противоположное тому, которое ей подобает *(какая-нибудь Сафо)*. Вспомним, что в тексте уже встречались образы таких активных женщин: г-жа де Ланти, молодая женщина-возлюбленная рассказчика, а также субститут женщины — Бушардон в роли деспотичной матери, держащей своего ребенка взаперти, подальше от секса. Так вот, если *судьба* представляет собою вполне определенное и как бы *предначертанное* действие, благодаря которому два *прямо противоположных* события внезапно друг на друга накладываются и друг с другом сливаются, то, значит, Сарразин предрекает здесь свою собственную судьбу (говорит о *роковом* начале, заложенном в его любовном приключении); в самом деле, спасаясь от Сафо, наделенной кастрирующей силой, он ищет убежища у кастрированного существа, чей изъян как раз и внушает ему чувство уверенности; существо это, однако, захватит над ним власть еще более надежно, нежели устрашающая Сафо, и увлечет его вглубь собственной пустоты: именно потому, что Сарразин попытался избегнуть кастрации, он и будет кастрирован: так находит свое воплощение образ, хорошо известный по сновидениям и повествовательным текстам: мы пытаемся найти защиту в руках того самого убийцы, который за нами охотится (СИМВ. Боязнь кастрации).

(444) *О, ты, хрупкое и нежное создание! Да разве могла бы ты быть иной?*

**Инаковость* Замбинеллы (та самая нехватка, которая оборачивается драгоценнейшим избытком, ибо составляет самую суть предмета восхищения) представляется совершенно необходимой, ибо предречено все — не только сам кастрат, но и тяга к кастрации (СИМВ. Неотвратимость кастрации).

(445) *Этот ангельский голос, этот нежный голос был бы противоестественным, если бы он исходил из другого, не твоего тела.*
*Сущностная, восхитительная инаковость обретает здесь свое подлинное место — тело. Если бы Сарразин *прочитал* то, что он говорит, ему не удалось бы оправдать свою тягу к кастрату ни ошибкой, ни стремлением к сублимации; ведь он сам же и формулирует *истину* — истину загадки, истину Замбинеллы, истину самого себя. Здесь происходит восстановление правильного порядка символических элементов: в противовес расхожему мнению, языку мифа, культурному коду, объявляющему кастрата *подделкой* под женщину, а тягу к нему — *противоестественной*, Сарразин утверждает, что сочетание восхитительного голоса и кастрированного тела *естественно:* тело производит голос, а голос оправдывает наличие тела: любить голос Замбинеллы как таковой — значит любить само тело, из которого голос исходит (СИМВ. Любовь к кастрату).

(446) *— Я не могу подать вам никакой надежды, — сказала она.*
*АКЦ. «Признание»: 15: приказать уйти.

(447) *— Перестаньте так говорить со мной,*
*АКЦ. «Признание»: 16: приказать замолчать.

(448) *или вы станете предметом насмешек.*
*ГЕРМ. «Мистификация»: 11: экивок. Предостережение Замбинеллы двусмысленно: с одной стороны, она намекает на реальную подоплеку розыгрыша, т. е. на желание подшутить над Сарразином, а с другой — заговаривает об опасности в момент, когда зло уже свершилось.

(449) *Я не имею возможности запретить вам бывать в театре, но если вы любите меня, или если вы благоразумны, вы больше не появитесь там.*
*АКЦ. «Признание»: 17: окончательная отставка.

LXXV. Признание в любви

Признание в любви (нечто весьма банальное, образцовое воплощение *уже написанного)* сводится к простому чередованию утверждения *(я вас люблю)* и отрицания *(не любите меня)*; тем самым, с формальной точки зрения, оно предполагает вариативность (в музыкальном смысле этого слова) и в то же время нескончаемость. Что касается вариаций, то они возникают из самой скудости элементов (их всего два), заставляющей подыскивать для них целую гамму различных означающих; в нашем случае этими означающими служат *мотивы* (любить или не любить), однако в других произведениях (например, в лирическом стихотворении) ими могут оказаться те или иные метафорические субституты. Только исторический инвентарь форм любовного признания позволил бы нам рассмотреть все эти вариации, обнаружить смысл выражения *«Говорите мне о любви»*, понять, эволюционировал ли этот смысл и т. п. Что же до нескончаемости, то она является продуктом повтора: повтор возникает именно тогда, когда нет никаких причин останавливать процесс. Уже эти две характеристики (вариативность и нескончаемость) ясно показывают, что объяснение в любви (принятое или отвергнутое) есть не что иное, как дискурс-спор, подобный «сцене» (LXIV), когда два языка, имеющие различную устремленность (различную метафорическую направленность), приходят в соприкосновение друг с другом; общим у них является лишь принадлежность к одной и той же парадигме — к парадигме *да/нет*, оказывающейся, по сути дела, образцовой формой любой парадигмы, так что отвержение любви (или признание в ней) предстает как своего рода навязчи-

вая игра смысла, как *литания,* напоминающая игру фрейдовского дитяти, построенную на принципе чередования, или игру индуистского бога, до бесконечности чередующего акты творения мира с актами его уничтожения и тем самым превращающего этот мир — наш мир — в простую забаву, а *повторяющееся* различие — в игру как таковую, в смысл, ставший верховной игрой.

(450) *Послушайте, синьор, — заговорила она вдруг очень серьезно.*

*ГЕРМ. Загадка 6: неизбежная, но отложенная разгадка.

(451) *— Замолчи! — воскликнул совершенно опьяненный скульптор.*

*Что здесь не удалось произнести, так это слово *кастрат* (ибо именно его собиралась *очень серьезно* вымолвить Замбинелла) (СИМВ. Табу на слово «кастрат»), **ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя. Жизненный интерес героя состоит в том, чтобы не узнать правду, тогда как жизненный интерес дискурса в том, чтобы в очередной раз отсрочить разгадку.

LXXVI. Персонаж и дискурс

Сарразин перебивает Замбинеллу и тем самым прерывает процесс раскрытия истины. Если мы исходим из реалистического взгляда на *персонаж,* полагая, что Сарразин живет вне бумажного листа, то нам следует заняться поисками мотивов этой приостановки (воодушевление героя, бессознательное неприятие истины и т. п.). Если же мы исходим из реалистического взгляда на *дискурс,* рассматривая сюжет в качестве механизма, пружина которого должна полностью развернуться, то нам следует признать, что железный закон повествования, предполагающий его безостановочное развертывание, требует, чтобы слово *кастрат* не было произнесено. Хотя оба эти

взгляда основываются на различных и в принципе независимых (даже противоположных) представлениях о правдоподобии, они все же подкрепляют друг друга; в результате возникает общая фраза, в которой неожиданно соединяются фрагменты двух различных языков: Сарразин опьянен, потому что движение дискурса не должно прерваться, а дискурс, в свою очередь, получает возможность дальнейшего развертывания потому, что опьяненный Сарразин ничего не слышит, а только говорит сам. Две цепочки закономерностей оказываются «неразрешимы». Добротное повествовательное письмо как раз и представляет такую воплощенную неразрешимость. Вот почему, с точки зрения критики, упразднение персонажа столь же ошибочно, как и его выхватывание с бумажного листа, превращение в психологическую личность (обладающую предполагаемыми мотивами поведения): *персонаж и дискурс являются сообщниками:* дискурс делает из персонажа своего пособника: это — способ теургического самоотрешения, мифологическая процедура, с помощью которой Бог создал подвластное ему существо, мужчина обрел спутницу жизни и т. п.; будучи раз сотворены, эти относительно независимые создания делают возможной *игру*. Таков же и дискурс: создавая персонажи, он делает это не затем, чтобы они играли между собой для нас, а затем, чтобы играть с ними, чтобы добиться от них сообщничества, обеспечивающего непрерывный кодовый обмен: персонажи — это всего лишь особые типы дискурса, а дискурс, со своей стороны, — это персонаж, подобный всем прочим.

(452) — *Препятствия только разжигают в моем сердце любовь.*
*РЕФ. Динамика страсти.

(453) *Замбинелла замерла в скромной и изящной позе. Она молчала, будто задумавшись о каком-то грозящем ей несчастье.*
*АКЦ. «Опасность»: 6: предчувствие несчастья.

(454) *Когда наступило время возвращения в город, она уселась в четырехместную карету, жестоко и повелительно приказав скульптору ехать одному в коляске.*
*АКЦ. «Поездка»: 7: возвращение.
**АКЦ. «Любовная прогулка»: 7: возвращение порознь.

(455) *По дороге Сарразин твердо решил похитить Замбинеллу. Весь день он был занят тем, что придумывал планы похищения, один безумнее другого,*
*РЕФ. Хронология: один день отделяет поездку за город от увоза (но «Поездку» от «Увоза» отделяет всего лишь обыкновенная точка).
**АКЦ. «Увоз»: 1: решение и планы.

(456) *Поздно вечером, собираясь выйти, чтобы справиться о том, где находится дворец, в котором живет Замбинелла,*
*АКЦ. «Увоз»: 2: сбор предварительных сведений.

(457) *он у самых своих дверей столкнулся с одним из своих товарищей.*
— Друг мой, — сказал этот последний, — наш посол поручил мне пригласить тебя быть у него сегодня вечером. Он устраивает великолепный концерт,
*АКЦ. «Концерт»: 1: приглашение.

(458) *и когда ты узнаешь, что там будет Замбинелла...*
*Структура итальянского языка такова, что он охотно допускает наличие артикля перед именем собственным. Это правило, в иных случаях несущественное, здесь имеет последствия герменевтического характера в силу загадки, связанной с полом Замбинеллы: для читателя-француза артикль женского рода *(la)* подчеркнуто феминизирует имя, перед которым он стоит (это, в частности, обычный прием, позволяющий указать на женский пол травести), и потому дискурс, озабоченный тем, как бы не раскрылся обман (жертвой которого является Сарразин) относительно пола Зам-

бинеллы, постоянно (за исключением одного или двух случаев) употреблял имя Замбинеллы с артиклем женского рода *(la Zambinella)*. Утрата артикля выполняет, таким образом, герменевтическую функцию разгадки, переводя певца из категории женщин в категорию мужчин *(Zambinella)*. Так возникает самая настоящая игра с артиклем, появляющимся или исчезающим в зависимости от ситуации говорящего относительно тайны кастрата. В данном случае к Сарразину обращается его товарищ, знакомый с римскими нравами; говоря по-французски с французом, он дефеминизирует певца (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, подсказываемая обществом Сарразину).

(459) — *Замбинелла! — воскликнул Сарразин, при одном этом имени теряя всякое самообладание. — Я с ума схожу по ней!*
— С тобой происходит то же, что и со всеми другими, — ответил его приятель.
*Повторяя имя Замбинеллы без артикля, Сарразин делает это по совершенно другой причине; во-первых, с точки зрения правдоподобия (то есть определенного психологического совпадения различных информационных рядов), Сарразин, плохо зная по-итальянски (хронологический код подчеркивал это неоднократно), не придает никакого значения наличию или отсутствию артикля; более того, со стилистической точки зрения восклицание Сарразина создает как бы нулевую степень имени, выступающего в своей оголенной сущности, до всякого морфологического оформления (тот же случай имел место в № 205, где Сарразин узнает о существовании Замбинеллы, слыша восторженные крики толпы). Имя Замбинеллы, употребленное товарищем без артикля, ничего не говорит Сарразину о принадлежности певца к мужскому полу; равным образом и он сам, повторяя мужскую форму имени, не имеет ни малейшего представления о тайне Замбинеллы (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).
**Обе реплики (№ 458 и № 459) свидетельствуют о том, что дискурс вновь прибегает к двусмысленности: товарищ

Сарразина без ума от Замбинеллы, потому что оценивает ее эстетически, тогда как Сарразин сходит по ней с ума потому, что влюблен в нее (ГЕРМ. Загадка 6: экивок).

(460) *— Я надеюсь, — проговорил с волнением Сарразин, — что ты, Виен, Лаутербург и Аллегрен не откажетесь после бала помочь мне в одном деле.*
— Нам не придется участвовать в убийстве кардинала или?..
— Нет, нет, — успокоил его Сарразин. — Я не попрошу вас ни о нем, чего не могли бы сделать порядочные люди.
*АКЦ. «Увоз»: 3: вербовка сообщников.
**Позднее Виен, который здесь появляется, воспроизведет статую Замбинеллы в виде Адониса и тем обеспечит непрерывность репродуктивной цепочки (СИМВ. Репродукция тел).

(461) *В самый короткий срок скульптор приготовил все необходимое для выполнения задуманного им плана.*
*АКЦ. «Увоз»: 4: приготовления к похищению.

(462) *Он одним из последних явился на вечер в посольство,*
*АКЦ. «Концерт»: 2: опоздать. Даже в банальнейшей повествовательной последовательности (отправиться на концерт) такой элемент (прибыть с опозданием), сам по себе также банальный, способен приобретать большую операциональную силу: не потому ли, что рассказчик опаздывает на концерт у герцогини Германтской, у него возникают реминисценции, которые и лягут в основу его творения?

LXXVII. Текст-чтение II: детерминат/детерминант

Мы уже знакомы с принципом солидарности, управляющим областью читаемого: все взаимосвязано и должно быть взаимосвязано как можно лучше

(LXVI). Будучи сообщником Сарразина, Виен в то же время является и его восприемником (он донесет до потомков образ Замбинеллы); обе эти функции разделены в дискурсе временной дистанцией, так что, с одной стороны, создается впечатление, будто Виен первый раз появляется в сюжете лишь по чистой случайности, причем мы так и не знаем, «послужит» ли он чему-нибудь в дальнейшем (синтагматические собратья Виена, Лаутербург и Аллегрен, едва успев возникнуть в дискурсе, исчезнут из него навсегда), а с другой — Виен, появляющийся еще раз (№546), чтобы сделать копию со статуи Замбинеллы, будет нами *узнан,* и именно это узнавание должно принести логическое удовлетворение: разве не кажется нормальным, что Виен копирует статую, изваянную Сарразином, потому что он — его друг? Нравственный, ценностный закон текста-чтения требует *заполнения* причинно-следственных цепочек; для этого каждый детерминант по возможности должен быть как можно лучше детерминирован, приобретая тем самым промежуточный статус, двойную ориентацию, включаясь в некое целенаправленное движение: глухота старца позволяет рассказчику сообщить, что он знает его (№ 70), однако сама эта глухота, со своей стороны, обусловлена более чем преклонным возрастом персонажа. То же и здесь: Сарразин опаздывает на концерт в посольстве — факт, предполагающий *объяснение* и в то же время сам выполняющий *объясняющую* функцию: Замбинелла уже начала петь, она не сумеет скрыть смущение от собравшихся, Чиконьяра заметит это и прикажет следить за Сарразином, а затем и убить его. Тем самым опоздание Сарразина оказывается своего рода перепутьем: будучи детерминатом и детерминантом одновременно, оно делает возможным *естественный* анастомоз между Увозом и Убийством. Такова нарративная ткань: на первый взгляд кажется, что она соткана из разрозненных высказываний, каждое из которых, включаясь в общее повествовательное движение, поначалу воспринимается как некое бесполезное вкрапление (сама ненуж-

ность которого позволяет придать вымыслу достоверность за счет эффекта, в свое время названного нами *эффектом реального*), однако на деле она пронизана множеством псевдо-логических связей, отношений, двояко ориентированных элементов: в конечном счете полнота такой литературы возникает в результате *расчета*: в данном случае рассеяние — это не безоглядное распыление смыслов в необозримой дали языка, но всего лишь временное сдерживание уже намагниченных, уже чувствующих свое сродство элементов, готовых устремиться навстречу друг другу с тем, чтобы компактно разместиться в общей для них *упаковке*.

(463) *но зато приехал в дорожной карете, запряженной выносливыми лошадьми, которыми правил один из самых отчаянных римских* vetturini.
*АКЦ. «Увоз»: 5: средство быстрого передвижения.
**РЕФ. Итальянскость (*vetturini*).

(464) *Дворец посольства был полон народа.*
*АКЦ. «Концерт»: 3: большое собрание.
**СЕМ. Знаменитость (большое стечение народа свидетельствует о популярности Замбинеллы; эта популярность имеет функциональное значение: она объясняет огромное состояние певца, а значит, и семейства Ланти).

(465) *Не без труда удалось скульптору, которого никто здесь не знал, пробраться в зал, где пела Замбинелла.*
*АКЦ. «Концерт»: 4: пробраться в концертный зал. Сарразину понадобилось время, чтобы пробраться в зал не просто *потому*, что в посольстве собралось много народа, но *для того*, чтобы задним числом продемонстрировать широкую известность Замбинеллы.
**РЕФ. Хронология. Сарразин незнаком присутствующим, потому что он в Риме недавно (что, в свою очередь, является причиной его неосведомленности): «все взаимосвязано».

***Со своей стороны, дискурс, вслед за товарищем Сарразина, переходит на употребление мужской формы имени Замбинеллы, хотя истина все еще не открылась ни Сарразину, ни читателю; дело в том, что дискурс (реалистический) испытывает мифическую тягу к экспрессивной функции: он притворяется, будто верит в существование некоего первородного референта, который ему надлежит зафиксировать, скопировать, предать гласности; однако в данный момент референт, т. е. певец во всей его материальности, уже находится *прямо перед глазами дискурса;* дискурс присутствует в зале и видит перед собой Замбинеллу, одетую в мужское платье: было бы слишком уж большой ложью, если бы дискурс попытался и дальше выдавать Замбинеллу за женщину (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, подсказываемая дискурсом читателю).

(466) — *Должно быть, из уважения к присутствующим здесь кардиналам, епископам и аббатам, — спросил Саррацин, —* она *носит сегодня мужской костюм и шпагу, а волосы ее курчавятся и заплетены сзади в косичку?*
*Загадка Замбинеллы возникает в пространстве между двумя одеяниями — женским (№ 323) и мужским (здесь). Одежда кажется (или казалась) неопровержимым доказательством принадлежности к тому или иному полу; однако Сарразин, во что бы то ни стало цепляющийся за обман, пытается опровергнуть неоспоримый факт, принимаясь рассуждать о его подоплеке (ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя).
**С этого момента женскость Замбинеллы становится предметом «цитирования» *(она)*: похоже, что отныне уже никто не способен принимать ее всерьез. Однако происхождение этой цитации продолжает оставаться загадкой: кто подчеркнул слово *она?* дискурс? Или это Сарразин сделал ударение на местоимении? (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка).
*** *«Курчавые волосы»* — это «реалистическая» деталь, но не в силу своей точности, а потому, что она высвобождает образ неаполитанского ragazzo, и этот

образ, соответствуя историческому коду кастратов, способствует разоблачению юнца и разгадыванию загадки гораздо больше, чем шпага или костюм (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, и РЕФ. Исторический код кастратов).

(467) — *Она! Кто это — она? — с удивлением переспросил старик, к которому обратился Саррaзин.*
— Замбинелла!
— Замбинелла! — воскликнул старый римский аристократ. — Вы шутите?
*ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, предлагаемая обществом Сарразину. Разгадка возникает в результате того, что обманное слово как бы встряхивается с помощью восклицательной и вопросительной интонаций. Однако поскольку загадка относится к биологическому полу, то всякое опровержение оказывается альтернативным и немедленно затрагивает *второй* член парадигмы.

(468) *С неба вы свалились, что ли?*
*Все хронологические «зарубки» имели целью «объективно» убедить нас в том, что итальянский опыт Сарразина был недолгим; этот хронологический маршрут завершается здесь диегетической функцией: заблуждение, в котором жил Сарразин и которое пытается рассеять старый князь Киджи, объясняется неискушенностью героя (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка: косвенное объяснение обмана).

(469) *Да разве когда-нибудь женщина ступала на подмостки римского театра? Неужели вы не знаете, какими существами исполняются женские роли во владениях римского папы?*
*ГЕРМ. Загадка 6: разгадка (несмотря на эвфемистичность и обобщенный характер высказывания, несмотря на то, что само запретное слово не произносится, лучше выразить истину невозможно: Замбинелла — кастрат).
**РЕФ. История музыки в папском государстве.

LXXVIII. Умереть от неведения

Представляя собой резюме обыденного знания, культурные коды создают тем самым большую посылку многочисленных, как мы видели, повествовательных силлогизмов — посылку, в основании которой неизменно лежит расхожее мнение («вероятное», как в старину говаривали логики), эндоксальная истина, одним словом, дискурс «других». Сарразин, с помощью подобных энтимем упорно убеждавший себя в якобы женской природе Замбинеллы, умрет в силу ошибочности своего умозаключения, дурно построенного и дурно обоснованного: он умрет от дискурса другого, от преизбытка его доводов. В то же время его убьет и дефект, неотъемлемый от этого дискурса: все культурные коды, будучи составлены из множества цитаций, в совокупности образуют небольшой, диковинно скроенный свод энциклопедических знаний, некую мешанину: эта мешанина как раз и образует расхожую «реальность», к которой приспосабливается и в которой живет индивид. Неполнота этой энциклопедии, прореха в этой культурной ткани способны обернуться смертью. Не будучи знаком с нравами папского двора, с его моральным кодом, Сарразин умирает от лакуны в знании (*«Неужели вы не знаете...»*), от пробела в дискурсе других. Показательно, что этот дискурс достигает наконец (правда, слишком поздно; но ведь поздно было уже с самого начала) ушей Сарразина с помощью голоса старого придворного «реалиста» (разве он не пожелал сделать удачное вложение в голос своего ragazzo?), носителя того самого жизненного знания, которое и лежит в основании «реальности». Что бесцеремонно противостоит всем хитросплетениям символа (занимающим все пространство новеллы) и что по праву призвано одержать над ними победу, так это социальная истина, код институций — принцип реальности.

(470) *Это я, милостивый государь, одарил Замбинеллу таким голосом! Я по всем счетам платил за этого*

плута. Даже и учителю пения платил я. И вот, представьте себе, он оказался таким неблагодарным, что даже ни разу не согласился переступить порог моего дома.

*Выражение *этот плут,* указывающее на юнца, а отнюдь не на женщину и не на кастрата, восстанавливает (пусть ненадолго) нормальную, если можно так выразиться, ось между полами (которая на протяжении всей новеллы была смещена по причине неопределенного статуса кастрата, представавшего то как воплощение женскости, то как отрицание всякой сексуальности) (СИМВ. Ось биологических полов). **СИМВ. До кастрации.

LXXIX. До кастрации

Небольшая речь Киджи, в которой открывается истина, играет решающую роль еще в двух отношениях — в зависимости от порождаемых ею образов. Прежде всего, обнаруживая в Замбинелле юнца, она низводит Сарразина с уровня, где царит женщина-идеал, до уровня сорванца (курчавого неаполитанского ragazzo): в герое совершается процесс, который можно назвать *парадигматическим падением*: два элемента, разделенные совершенно непреодолимой границей (с одной стороны, Сверх-Женщина, конечная цель и основание всякого Искусства, а с другой — грязный и оборванный плут, гоняющий по улицам неаполитанских трущоб), неожиданно сливаются в одном лице: происходит (если воспользоваться выражением Макиавелли) *невозможное соединение;* смысл, по определению возникающий из различия, рушится; отныне его попросту не существует, и такое крушение оказывается смертоносным. Кроме того, вспоминая времена, когда Замбинелла еще не был кастрирован (речь идет не о нашем собственном предположении, а всего лишь о развитии коннотации), Киджи рисует некую сцену, создает небольшой роман из предшествующей жизни: вот ragazzo, которого

подобрал и поддержал старик, взявший на себя не только расходы на операцию (я *по всем счетам* платил), но и расходы на образование; вот неблагодарность подопечного, становящегося звездой и цинично выбирающего себе более богатого, могущественного и, вероятно, более влюбленного покровителя (кардинала). Этот образ выполняет, несомненно, садистическую функцию: он позволяет Сарразину понять, что в действительности его возлюбленная — это юноша (единственный во всей новелле намек на педерастию), он делает удобопонятной кастрацию, изображаемую как вполне реальная хирургическая операция (помещенная, к тому же, во времени, знающая *до* и *после)*, он, наконец, разоблачает в Киджи подлинного инициатора кастрации (того, кто оплатил операцию); причем именно Киджи своей пустой, бездумной болтовней ведет Сарразина к кастрации и к смерти, именно он, этот бесцветный посредник, лишенный всякой символической силы, погрязший в повседневных случайностях, самоуверенный страж эндоксального Закона, — именно он, будучи выведен за пределы смысла, оказывается воплощенным представителем самой «судьбы». Такова агрессивная функция *болтовни (краснобайства,* как сказали бы Пруст и Джеймс), составляющей сущность чужого дискурса, т. е. наиболее смертоносного слова, какое только можно себе вообразить.

(471) *А между тем, если он наживет состояние, то этим он будет всецело обязан мне.*

*В косвенной форме Замбинелле предсказывается, что ей уготована судьба блестящей знаменитости. Напомним, что в XVIII в. кастрат мог занимать видное положение и, став звездой мировой величины, накопить крупное состояние. Кафарелли, например, купил герцогство (Сан Донато), стал герцогом и выстроил себе роскошный дворец. Фаринелли («il ragazzo») покинул Англию (где посрамил Генделя), осыпанный золотом; перебравшись в Испанию, он своим ежедневным пением (причем всегда одной и той же мелодии) вылечил за-

гадочную летаргическую болезнь Филиппа V, который в течение 10 лет выплачивал кастрату ежегодную пенсию в размере 14 миллионов наших старых франков; отосланный из страны Карлом III, Фаринелли построил в Болонье великолепный дворец. Эти примеры показывают, каким образом мог составить себе состояние кастрат, добившийся успеха, подобно Замбинелле; таким образом, операция, оплаченная стариком Киджи, вполне могла стать доходной; тем самым, намекая на замешанный в этом деле сугубо материальный интерес (не говоря уже о том, что с символической точки зрения деньги никогда не бывают нейтральны), дискурс устанавливает связь между богатством Ланти (которое оказывается исходным звеном в дальнейшей цепи загадок и «сюжетом» явленной нам «сцены парижской жизни») и его сомнительным происхождением, т. е. хирургической операцией кастрации, оплаченной римским князем и проделанной над неаполитанским пареньком, который вскоре «бросил» своего покровителя (СЕМ. Знаменитость).

(472) *Князь Киджи мог бы говорить еще долго, Сарразин не слушал его. Страшная истина вонзилась ему в душу, поразив его точно громом. Он замер в неподвижности, устремив взгляд*
*ГЕРМ. Загадка 6: санкционирование разгадки. Полностью разгадка осуществляется в три этапа: 1) разоблачение обмана, 2) объяснение, 3) его следствие.

LXXX. Развязка и разгадка

В драматическом театре, утверждает Брехт, мы испытываем жгучий интерес к развязке, тогда как в эпическом театре — к развертыванию сюжета. *«Сарразин»* — драматическая новелла (что случится с героем? чем он «кончит»?), однако развязка в ней подчинена разгадке — явлению истины, которая все и развязывает. Эту истину можно обозначить по-разному в зависимости от избранного нами типа правдоподобия

(критической релевантности): с сюжетной точки зрения, истина — это референт (реальный объект): *Замбинелла — кастрат.* С психологической точки зрения, это свалившаяся на героя напасть: *я был влюблен в кастрата.* С символической точки зрения, это озарение: *воображая, что влюблен в Замбинеллу, я был влюблен в кастрата.* С повествовательной точки зрения, это предвестие: *будучи затронут кастрацией, я должен умереть.* В любом случае истина предстает в облике обретенного наконец предиката, дополнения, нашедшего свое подлежащее; ведь если рассматривать персонаж исключительно в плане *сюжетного развертывания,* т. е. с эпической точки зрения, он всякий раз предстает как некая незавершенность, незаполненность, как субъект, скитающийся в поисках своего окончательного предиката; впрочем, во время этих скитаний герой не встречает ничего, кроме ошибок и заблуждений; загадка представляет собой не что иное, как отсутствие предиката; разгадывая загадку, дискурс восполняет логическую формулу, и вот эта-то обретенная полнота как раз и *развязывает* драму; подлежащее должно в конце концов получить свое определение (стать его собственником), а матричная ячейка (субъект плюс предикат) всего западного мышления должна быть заполнена. Эти непродолжительные скитания предиката могут быть описаны в терминах игры. В драматическом повествовании играют два партнера — заблуждение и истина. Поначалу для их взаимоотношений характерна высокая степень неопределенности, они блуждают вдали друг от друга; однако мало-помалу обе системы сближаются, взаимно проникают друг в друга, мера определенности повышается, а вместе с ней упрочивается и сам субъект; разгадка оказывается той завершающей точкой, благодаря которой изначальная возможность перерастает в необходимость, так что игра заканчивается, драма «развязывается», а субъект обретает наконец свой предикат (и неподвижность): дискурсу предстоит замолкнуть. В противоположность тому, что имеет место в эпическом произведении (каким оно представлялось Брехту),

здесь ничто не было «показано» (т. е. отдано на непосредственный суд читателя); показывается лишь одна вещь, причем в один прием и в самом конце, — показан конец как таковой.

(473) *на мнимого певца.*
*Это выражение загадочно; естественно было бы ожидать формы: *мнимая певица;* ведь обманчивым в Замбинелле является вовсе не пение, но пол, а коль скоро этот пол оказывается здесь мужским (единственный грамматический род, которым располагает язык для обозначения кастратов), то он не может быть *мнимым;* возможно, однако, что притворство, лживость и двуличие поразили самое личность Замбинеллы — независимо от ее облика; чтобы лишить этот облик «мнимости», следовало бы облачить Замбинеллу в одежды кастрата, однако такие одежды не были предусмотрены при папском дворе (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка).

(474) *Его пылающий взор, казалось, имел на Замбинеллу магнетическое действие:*
*АКЦ. «Инцидент» (на концерте, на спектакле): 1: пытаться привлечь к себе внимание артиста, находящегося на сцене.

(475) il musico *невольно обратил свой взгляд на Сарразина,*
*АКЦ. «Инцидент»: 2: внимание привлечено.
**РЕФ. Итальянскость (дискурс больше не прибегает в отношении Замбинеллы к женскому роду).

(476) *и его небесный голос слегка дрогнул. Трепет охватил его тело.*
*АКЦ. «Инцидент»: 3: замешательство артиста.
**АКЦ. «Опасность» (для Замбинеллы): 7: реакция испуга.

(477) *Шепот, пробежавший по рядам публики, словно прикованной к его устам, окончательно смутил его.*
*АКЦ. «Инцидент»: 4: общее замешательство.

(478) *Оборвав пение, он опустился на стул.*
*АКЦ. «Инцидент»: 5: прервать пение, спектакль.

(479) *Кардинал Чиконьяра, искоса следивший за направлением взгляда своего любимца, заметил француза*
*АКЦ. «Убийство»: 2: наметить жертву. Последовательность «Убийство» получает развитие благодаря Инциденту на Концерте, который тем самым приобретает функциональную оправданность: без инцидента (случившегося в свою очередь из-за опоздания Сарразина) Замбинелла бы не спасся, а Сарразин не был бы убит.

(480) *и, склонившись к уху одного из своих адъютантов в рясе, осведомился об имени скульптора.*
*АКЦ. «Убийство»: 3: запрос информации.

(481) *Получив нужные сведения,*
*АКЦ. «Убийство»: 4: информация получена.

(482) *он внимательно оглядел художника*
*АКЦ. «Убийство»: 5: оценка ситуации и принятие внутреннего решения.

(483) *и приказал что-то сопровождавшему его аббату, после чего последний поспешно удалился.*
*АКЦ. «Убийство»: 6: тайный приказ. Эта часть последовательности выполняет не только операциональную, но и семную функцию: она создает мрачную «атмосферу» (тайное могущество Церкви, запретная любовь, секретные приказы и т. п.) — ту самую, которой, по иронии судьбы, столь недоставало Сарразину, разочарованному тем, что, стремясь на любовное свидание, он попал всего лишь на пирушку комедиантов.

(484) *Тем временем Замбинелла, несколько оправившись,*
*АКЦ. «Инцидент»: 6: овладеть собою.

(485) *снова запел*
*АКЦ. «Инцидент»: 7: продолжить пение, спектакль.

(486) *столь своенравно прерванную им арию.*
*СЕМ. Знаменитость.

LXXXI. Голос личности

Близится концовка новеллы, а с ней и конец нашего анализа. Нам, стало быть, следует вновь обратиться к каждому из Голосов (к каждому из кодов), сплетение которых как раз и создает текст. Перед нами одна из самых последних сем. Что же может дать их анализ? Сема (или коннотативное означаемое в собственном смысле слова) — это коннотатор, отсылающий к людям, местам и предметам, а ее означаемым является тот или иной *признак*. Признак — это прилагательное, атрибут, предикат (например, *вне-природность, мрачность, знаменитость, сложность, чрезмерность, безбожие* и т. п.). Хотя само явление коннотации вполне очевидно, коннотативное означаемое можно обозначить лишь приблизительно, на глазок, неточно: как мы назовем такое означаемое, это во многом зависит от избранного нами критического угла зрения, ибо сема — не более чем *отправная точка*, стезя смысла. Подобные смысловые пути могут по-разному упорядочиваться, складываться в различные пейзажи, в различные тематические конфигурации (мы здесь не стали прибегать ни к одному из способов такого упорядочения, а просто дали список признаков как таковых, не стремясь их как-то организовать). Если исключить из рассмотрения в общем-то редко встречающиеся (по крайней мере, в нашей новелле) семы, отсылающие к предметам или к обстановке действия, то окажется, что всякая сема устойчиво связана с той или иной идеологией, воплощенной в данной личности (проанализировать семы, входящие в классический текст, — значит выявить такого рода идеологию): личность — это всего лишь совокупность сем (и напротив, семы способны перемещаться от персонажа к персонажу — стоит лишь спуститься на определенную символическую глуби-

ну, где понятие личности теряет свою релевантность: так, и Сарразин и рассказчик являются носителями общих для них сем). Итак, с классической (не столько символической, сколько психологической) точки зрения, Сарразин оказывается суммой или местом схождения таких сем, как *порывистость, художественный дар, независимость, необузданность, чрезмерность, женскость, некрасивость, сложность натуры, безбожие, любовь к кромсанию, воля* и т. п. В то же время возникает иллюзия, будто эта сумма увенчана неким драгоценным остатком (чем-то вроде *индивидуальности*, которая, обладая качественной, невыразимой природой, ускользает от вульгарного подсчета суммируемых признаков); создает же эту иллюзию Имя Собственное — воплощение особости, наполненной своим *собственным* содержанием. Имя собственное как раз и делает возможным существование личности вне круга каких бы то ни было сем, хотя в действительности она целиком и полностью конституирована их суммой. Едва только возникает Имя (пусть даже в форме местоимения) как точка стечения и закрепления сем, эти семы немедленно превращаются в предикаты, в индукторы истины, тогда как само Имя становится субъектом. Вот почему можно сказать, что неотъемлемой принадлежностью повествовательного текста является вовсе не сюжетное действие, но именно персонаж в качестве Имени собственного: семный материал (отвечающий определенному моменту в истории нашей повествовательной литературы) *наполняет* идею собственности бытием, а имя — прилагательными. Инвентаризация и структурация сем, вслушивание в Голос личности во многом могут послужить психологической критике, отчасти — критике тематической и отчасти — психоаналитической: все зависит от уровня, на котором мы останавливаем номинацию семы.

(487) *Но исполнил он ее неважно*

*Замешательство продолжается, но связано оно уже не с инцидентом на концерте, а с той опасностью, ко-

торая, как чувствует Замбинелла, ему угрожает (АКЦ. «Опасность»: 8: ощущение угрозы).

(488) *и, несмотря на все просьбы, решительно отказался спеть что-либо другое.*
*АКЦ. «Инцидент»: 8: отказ продолжить концерт, спектакль.

(489) *Этот отказ был первым проявлением своенравной тирании, способствовавшей впоследствии его славе не меньше, чем талант*
*СЕМ. Знаменитость. Приведенная лексия позволяет уловить самую суть всякой коннотативной семы: «своенравный» характер знаменитостей не отмечается ни в каких словарях; упоминание о нем можно было бы найти разве что в словаре Прописных Истин, который тем самым оказался бы словарем расхожих коннотаций.
**Из «Опасности», которой подвергается Замбинелла, вскоре вычленится и получит развитие новая повествовательная последовательность, вытекающая из той совершенно конкретной угрозы со стороны Сарразина, которая нависнет над кастратом во время его похищения; таким образом, здесь уже содержится намек на событийную развязку этой последовательности: будущее время *(впоследствии)* дает нам уверенность в том, что Замбинелла останется в живых после покушения на него Сарразина (АКЦ. «Угроза»: I: предсказание развязки).

(490) *и огромное состояние, которым, как говорили, он был обязан своей красоте еще больше, чем голосу.*
*Теперь уже цепочка загадок восстановлена едва ли не во всей своей полноте. Из приведенной лексии мы знаем о богатстве кастрата; теперь осталось узнать, что состарившийся Замбинелла приходится дядей г-же де Ланти, и нам откроется происхождение богатства всего этого семейства (ГЕРМ. Загадка 2: состояние Ланти: возвращение к теме). Тот факт, что громадным состоянием Замбинелла не в последнюю очередь

обязан своей красоте, свидетельствует лишь о любовном «покровительстве», которое оказывает ему кардинал; таким образом, богатство Ланти «нечисто» по своему происхождению (его источник — «проституция»).

(491) *— Это — женщина! — проговорил Сарразин, думая, что его никто не слышит. — Здесь кроется какая-нибудь тайная интрига. Кардинал Чиконьяра обманывает папу и Рим!*
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя. Даже разгадка не способна изжить этот самообман: мы уже давно знаем, что неоспоримым фактам скульптор предпочитает непререкаемые коды.
**РЕФ. Макиавеллиевский код (воображаемая сеть тайных интриг, коварной клеветы, всепроникающей и изощренной лжи: параноическое пространство и код папской и флорентийской Италии).

(492) *Покинув зал, скульптор*
*АКЦ. «Концерт»: 5: покинуть зал.

(493) *собрал своих друзей*
*АКЦ. «Увоз»: 6: собрать сообщников.

(494) *и спрятал их во дворе дома.*
*АКЦ. «Увоз»: 7: засада.

(495) *Замбинелла между тем, убедившись, что Сарразин удалился, казалось, несколько успокоился.*
*АКЦ. «Опасность»: 9: успокоиться.

(496) *Около полуночи, пройдясь по залам дворца, как человек, отыскивающий врага,*
*РЕФ. Хронология (*около полуночи,* т. е. в тот же вечер, когда состоялся концерт).
**АКЦ. «Опасность»: 10: сохраняющаяся подозрительность. С этого момента последовательность «Опасность» уступает место последовательности «Угроза», причем действие развернется в мастерской, куда Зам-

бинелла будет привезен в качестве пленника Сарразина. Хотя оба проайретизма чрезвычайно схожи между собой, упорядочены они по-разному. Что касается Опасности, то она образована цепочкой предчувствий и реакций на все новые и новые происшествия; Угроза же — это последовательность, построенная в соответствии с кризисной моделью развития; цепочка, образующая Опасность, может быть разомкнута в бесконечность; Угроза же представляет собой закрытую, требующую концовки структуру. В то же время между обеими последовательностями существует структурная связь: элементы Опасности, рассеянные то здесь, то там, *указывают* на объект угрозы; тем самым заблаговременно отмеченный в качестве жертвы, Замбинелла получает возможность вступить в стадию кризиса, предполагаемого Угрозой.

(497) *кастрат в свою очередь покинул собрание.*
*АКЦ. «Увоз»: 8: мирный уход жертвы.

(498) *В момент, когда он переступал порог дворца, он был ловко схвачен какими-то людьми, которые, заткнув ему рот платком, усадили его в карету, нанятую Сарразином.*
*АКЦ. «Увоз»: 9: похищение в собственном смысле. В структурном отношении этот увоз организован безукоризненно: сообщники были набраны в № 460, собраны в № 493, посажены в засаду в № 494, а карета (быстроходный транспорт) была доставлена к месту похищения в № 463.

(499) *Застыв от ужаса и не смея пошевельнуться, Замбинелла забился в угон экипажа. Он видел перед собой лицо скульптора, хранившего гробовое молчание.*
*АКЦ. «Угроза»: 2: запуганная жертва.

(500) *Они ехали недолго.*
*АКЦ. «Увоз»: 10: поездка. В иных повествовательных текстах этот элемент поддается бесконечному катали-

зу, способному растянуться на весь роман или на целый фильм.

(501) *Похищенный Сарразином Замбинелла вскоре очутился в мрачной и почти пустой мастерской художника.*
*АКЦ. «Увоз»: 11: прибытие к месту заточения.

(502) *Полумертвый от страха, сидел он на стуле,*
*АКЦ «Угроза»: 3: застывшая жертва.

(503) *не смея взглянуть на стоявшую перед ним статую женщины, в которой он узнавал свои собственные черты.* — Другой вариант текста выглядит более логично: *«в которой он узнал свои собственные черты».*
*АКЦ. «Статуя»: 1: тематизация объекта, вокруг которого вскоре сосредоточится целый ряд действий.
**СИМВ. Репродукция тел: статуя оказывается одним из звеньев той длинной цепочки, в которой многократно множится тело Идеальной Женщины — от Замбинеллы до Эндимиона Жироде.

(504) *Он не произносил ни слова, но зубы его стучали от страха.*
*АКЦ. «Угроза»: 4: онемевшая жертва.

(505) *Сарразин ходил по комнате большими шагами. Внезапно он остановился перед Замбинеллой.*
— Скажи мне правду, — произнес он
*ГЕРМ. Загадка 6: экивок. Загадка разгадана, однако герой все еще колеблется. Фраза *Скажи мне правду* подразумевает: 1) что Сарразин продолжает сомневаться и надеяться; 2) что отныне он считает Замбинеллу обыкновенным «плутом», к которому позволительно обращаться на ты (до сих пор Сарразин сказал Замбинелле «ты» лишь дважды, в № 444 и в № 445, но тогда он обращался к ней как к возвышенному существу, с которым надлежит разговаривать на благородном языке лирики).

(506) *глухим и сдавленным голосом.*
*Считается (на Западе), что *глухой* звук (исходящий из подспудных глубин тела) коннотирует некое сокровенное и, следовательно, истинное чувство: Сарразин *знает,* что Замбинелла — не женщина (ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, подсказываемая Сарразином самому себе).

(507) — *Ты женщина?*
*ГЕРМ. Загадка 6: экивок (ложь, содержащаяся в этой фразе, корректируется ее вопросительной формой).

(508) *Кардинал Чиконьяра...*
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя (Сарразин возвращается к мысли о римской интриге (№ 491), т. е. к объяснению, позволяющему сохранить веру в женскость Замбинеллы).
**РЕФ. Макиавеллиевский код.

(509) *Замбинелла, упав на колени, вместо ответа опустил голову.*
*ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, подсказываемая Сарразину Замбинеллой.

(510) — *Ах, конечно, ты женщина, — воскликнул художник в неистовстве. — Потому что даже и...*
Он не кончил.
— Нет! — заговорил он снова. — Нет! Он не был бы способен на такую низость.
*ГЕРМ. Загадка 6: обман Сарразином самого себя. Психологический довод последний раз вводит Сарразина в заблуждение, дает последнее прибежище его неистовству. Сарразин, усматривающий суть женскости в слабости женского пола, прибегал к этому доводу и прежде, однако на этот раз он сталкивается с новой фигурой — кастратом, для которого приходится подыскивать место в нравственной иерархии биологических существ; стремясь связать представление об абсолютной, безоговорочной слабости именно с Женщиной, Сарразин отводит кастрату некое промежу-

точное место (*«даже кастрат не способен на такую подлость»)*; энтимема, из которой вырастает любой довод, в данном случае строится так: самым малодушным из всех существ является женщина; Замбинелла своей униженной позой и трусливым поведением ставит себя на низшую ступень малодушия; следовательно, Замбинелла все-таки женщина.
**СИМВ. Табу на слово кастрат.
***СИМВ. Графический показатель среднего рода: подчеркнутое, выделенное местоимение *он*, мужская природа которого оказывается под сомнением.

(511) — *Ах, не убивайте меня! — воскликнул, рыдая, Замбинелла.*
*АКЦ. «Угроза»: 5: первая мольба о пощаде. Мольбы о пощаде вовсе не обязательно являются реакцией на непосредственную угрозу, они могут провоцироваться неким смутным ощущением угрозы, коннотируемым всей ситуацией и состоянием *неистовства*, в котором пребывает Сарразин.

(512) — *Я согласился обмануть вас только для того, чтобы угодить товарищам, которым хотелось пошутить.*
*ГЕРМ. «Мистификация»: 12: раскрытие мотивов розыгрыша (мы уже знаем, что Смех — это субститут кастрации).

(513) — *Пошутить! — произнес скульптор голосом, в котором звучало бешенство. — Пошутить? Ты осмелился смеяться над страстью мужчины? Ты?*
*Подтверждением кастрирующей роли Смеха служит здесь мужской протест Сарразина против угрозы кастрации. Известно, что Адлер предложил называть *мужским протестом* отказ от всякой пассивности по отношению к другим людям и что позднее было предложено уточнить это определение, введя такое понятие, как *отвержение женскости*. В самом деле, Сарразин отвергает женскость, хотя ему самому отнюдь не чужды женские черты характера; «парадокс», подчерки-

ваемый самим Сарразином, состоит в том, что на его мужественность покушается (с помощью кастрирующего оружия Смеха) именно то существо, которое по сути своей лишено мужского начала (СИМВ. Мужской протест).

(514) — *О, сжальтесь! — взмолился Замбинелла.*
*АКЦ. «Угроза»: 6: повторная мольба о пощаде.

(515) — *Я должен был бы убить тебя, — закричал Сарразин, в гневе выхватывая шпагу.*
*АКЦ. «Угроза»: 7: первая угроза смертью (условное наклонение подсказывает, что угроза, пожалуй, не будет исполнена).

(516) — *Но, — продолжал он с выражением холодного презрения, —*
*АКЦ. «Угроза»: 8: отказ от угрозы.

(517) *даже если я вонжу этот клинок тебе в сердце, разве найду я в нем какое-нибудь чувство, достойное уничтожения, что-нибудь способное утолить мою жажду мщения? Ты — ничто! Будь ты мужчиной или женщиной, я бы убил тебя.*
*СИМВ. Кастрат — это *ничто*. Сарразин рассуждает следующим образом: «Ты попытался вовлечь меня в круг кастрации. Чтобы рассчитаться с тобой и тебя покарать, мне следовало бы тебя кастрировать (*вонзить этот клинок в твое тело*), однако я не могу этого сделать, поскольку ты — уже кастрат». Утрата желания ставит кастрата по ту сторону жизни и смерти, выводит его *за рамки любой возможной классификации:* как убить то, что не поддается никакому определению? Как добраться до явления, нарушающего не внутренний порядок парадигмы биологических полов (травести мог бы вывернуть этот порядок наизнанку, но ему не под силу уничтожить его: *Будь ты мужчиной, я убил бы тебя*), но само существование различия, из которого рождается не только жизнь, но и смысл; ужаснее всего не смерть, ужаснее всего нарушение границы между жизнью и смертью.

(518) *но...*
Сарразин сделал жест отвращения,
*СИМВ. Табу на слово кастрат.
**СИМВ. Ужас, проклятость, отверженность.

(519) *вынудивший его повернуть голову, и тогда он взглянул на статую.*
*АКЦ. «Статуя»: 2: увидеть предмет, который до этого уже был тематизирован.

LXXXII. Glissando

Два кода поставлены бок о бок в пределах одной и той же фразы: подобная операция, или прием, столь характерный для текста-чтения, отнюдь не безобиден: будучи слиты в рамках одной языковой единицы, оба кода вступают в совершенно *естественную*, как кажется, связь: подобного рода *естественность* (воплощающая природу тысячелетиями существующего синтаксиса) возникает всякий раз, когда у дискурса появляется возможность установить *изящное* (в математическом смысле слова: *изящное решение задачи*) отношение между двумя кодами. Такое изящество достигается с помощью своего рода каузального *глиссандо*, позволяющего, к примеру, соединить символический и проайретический феномены в континууме одной фразы. Так, отвращение к кастрату (символический элемент) и уничтожение статуи (проайретический элемент) сочленяются с помощью целой цепочки мельчайших каузальных звеньев, пригнанных друг к другу столь же тесно, как и узелки, из которых соткана нить, выглядящая совершенно гладкой: 1) вид кастрата вызывает у Сарразина отвращение, 2) отвращение побуждает его уклониться от этого зрелища, 3) уклонившись взглядом, он отворачивает голову, 4) отвернув голову, он замечает статую и т. п.: так возникает самая настоящая мозаика всевозможных сочленений, позволяющих, словно система символических и операциональных шлюзов,

проложить дорогу сквозь предложение во всей его естественности (*«Сарразин сделал жест отвращения, вынудивший его повернуть голову, и тогда он взглянул на статую»*). Будучи выведен на поверхность дискурса, цитируемый код утрачивает свои характерные приметы; словно в новое одеяние, он облачается в синтаксическую форму «вековечной» фразы; эта форма придает ему невинность и возводит на престол, высящийся посреди бескрайнего природного пейзажа, образованного *обычным* языком.

(520) — *И это — иллюзия! — воскликнул он.*
*АКЦ. «Статуя»: 3: быть обманутым (ложью, пустотой тематизированного объекта).
**ГЕРМ. Загадка 6: разгадка, предлагаемая Сарразином самому себе.

(521) *Обернувшись к Замбинелле, он снова заговорил: — Сердце женщины могло стать для меня приютом, родиной. Есть ли у тебя сестры, похожие на тебя? Нет?*
*СИМВ. Репродукция тел.
**Упоминание о сестрах Замбинеллы позволяет на мгновение представить себе кастрата-женщину, исправившегося, излечившегося кастрата (СИМВ. Обновленный кастрат).

LXXXIII. Пандемия

Кастрация заразительна, она затрагивает все, к чему прикасается (она затронет Сарразина, рассказчика, молодую женщину, повествование, золото) — таково одно из «свидетельств» новеллы *«Сарразин»*. То же и со статуей: если она — «иллюзия», то вовсе не потому, что — с помощью искусственных средств — копирует реальный предмет, материальность которого ей недоступна (это — банальная констатация), но потому, что предмет этот (Замбинелла) пуст. Порукой «реалистического» произведения

должна служить целостная истина его модели, которую художнику-копировщику надлежит знать до самой подноготной (мы уже знаем, какую функцию для скульптора Сарразина выполняет раздевание); в случае с Замбинеллой пустотелость всякой статуи (без сомнения, прельщающая многих любителей скульптуры и сообщающая иконоборчеству его символический контекст) воспроизводит важнейший изъян кастрата; в статуе есть ироническая истинность и драматическая непристойность: опустошенность модели переходит на ее копию, придавая ей ужасающий смысл: статуя оказывается затронутой метонимической силой кастрации. Нетрудно понять, что этой силе герой противопоставляет мечту о другой, противоположной метонимии — благодатной и благотворной метонимии Женственности. Вожделенные сестры позволяют вообразить выправленного, восстановившего свою сексуальность, исцеленного кастрата — кастрата, избавившегося от увечья, словно от отвратительной оболочки, и сохранившего лишь свою честную женскость. Обычаи и установления некоторых народов требуют брать в жены не ту или иную конкретную женщину, но как бы некую семейную сущность (сорорат, сороральная полигамия, левират); подобным же образом и Сарразин, отвращаясь от выхолощенной оболочки, оставленной в его руках кастратом, домогается самой сущности Замбинеллы — той, что позднее не преминет расцвести в Марианине и Филиппо.

(522) *Тогда умри!*
*АКЦ. «Угроза»: 9: вторичная угроза смертью.

(523) *Но нет, ты будешь жить! Оставить тебе жизнь — не значит ли обречь тебя на нечто худшее, чем смерть?*
*АКЦ. «Угроза»: 10: отказ от угрозы.
**СИМВ. Кастрат вне всякой системы. Сама смерть здесь затронута, искажена, обезличена (в том же смысле, в каком можно быть *обезображенным*) кастрацией.

Существует настоящая смерть, смерть активная, входящая в *классификацию,* являющаяся частью системы жизни; что же до кастрата, то, пребывая вне системы, он не может рассчитывать даже на такую смерть.

(524) *Мне не жаль ни крови моей, ни жизни, но мне жаль моего будущего и погибшей радости моего сердца. Твоя слабая рука разбила мое счастье.*
*Сарразин говорит о своей смерти, с которой он, стало быть, смирился (АКЦ. «Желать-умереть»: 5: наперед говорить о своей смерти).
**СИМВ. Заразительность кастрации.

(525) *Какие надежды я могу отнять у тебя за все те, которые ты убил во мне? Ты унизил меня до себя. Любить, быть любимым — отныне это для меня такие же пустые слова, как и для тебя.*
*СИМВ. Заразительность кастрации. Сарразин кастрирован.

LXXXIV. Полная литература

Зло, гнездящееся в Замбинелле, поразило наконец и самого Сарразина (*«Ты унизил меня до себя»).* Здесь в полный голос заявляет о себе заразительная сила кастрации. Ее метонимическая мощь необратима: стоит прикоснуться к ее пустоте, как немедленно уничтожается биологический пол, рушится искусство (статуя гибнет), умирает язык (*«Любить, быть любимым — отныне для меня это такие же пустые слова, как и для тебя»);* отсюда видно, что, согласно сарразиновской метафизике, смысл, искусство и пол образуют некую общую цепь субституций — цепочку *полноты.* Будучи продуктом искусства (повествовательного), мобилизуя полисемию (полисемию классического текста) и тематизируя пол, бальзаковская новелла тем самым уже оказывается символом полноты (впрочем, как мы вскоре сможем убедиться, *изображает* она нечто другое — катастрофическое нарушение

этой полноты): текст полон множественных, разрозненных, беспорядочно громоздящихся смыслов и в то же время он до гладкости отполирован благодаря «естественному» движению своих фраз: это — текст-яйцо. Один ренессансный писатель (Пьер Фабри) как-то сочинил трактат под названием *«Великое и истинное искусство полной риторики»*. Равным образом можно сказать, что любой классический текст (текст-чтение) имплицитно воплощает в себе все искусство Полной Литературы — литературы наполненной, словно комод, где в полном порядке, по стопочкам, аккуратно разложены всевозможные смыслы (в таком тексте ничто и никогда не теряется, ибо смысл доискивается до всего); такая литература напоминает самку, чье чрево переполнено означаемыми, разродиться которыми не преминет поспособствовать ей критика, она подобна морю, наполненному движением до самых своих глубин, кажущемуся безбрежным, избороржденным задумчивыми складками, подобна солнцу, лучащемуся полнотой славы, которую литература изливает на тех, кто ее творит, подобна, наконец, искусству, открыто заявляющему и открыто признающему свой институциональный характер. Эта Полная Литература, литература-чтение, не может более выступать в роли письма: символическая полнота (достигающая своей кульминации в романтическом искусстве) — это последнее воплощение нашей культуры.

(526) *Всегда при взгляде на настоящую женщину я буду вспоминать вот эту, воображаемую!.. — Он с жестом отчаяния указал на статую.*
*Статуя, воображаемая (идеальная) женщина и женщина реальная — звенья в репродуктивной цепи тел, катастрофически разорванной изъяном, свойственным кастрату (СИМВ. Репродукция тел).
**АКЦ. «Статуя»: 4: отчаяние, вызванное тематизированным объектом.

(527) — *Вечно в моей памяти будет жить небесная гарпия, которая будет вонзать свои острые когти в*

мои чувства и накладывать клеймо несовершенства на всех женщин!
*СИМВ. Заразительность кастрации. Образ Гарпий одновременно коннотирует и кастрацию (благодаря когтистости), и чувство виновности (благодаря мотиву Эриний). Код женских тел, код писанный по самой своей сути (ибо это код искусства, культуры) будет отныне *скреплен печатью* изъяна.

(528) *Чудовище!*
*Обращение имеет здесь вполне буквальный смысл: чудовище пребывает вне естества, вне всякой классификации, вне всякого смысла (эта сема уже была закреплена за стариком) (СЕМ. Вне-природность).

(529) *Ты, не способный дать жизни ничему, ты превратил для меня мир в пустыню.*
*СИМВ. Репродукция тел.

LXXXV. Разорванная цепочка

В роли «воображаемой» женщины (т. е., говоря современным языком, возникшей в воображении Сарразина в силу незнания им собственного бессознательного) Замбинелла служила связующим звеном между случайными, фрагментарными высказываниями (сколько реальных женщин, столько и фетишей) и кодом, лежащим в основе всякой красоты, т. е. шедевром как отправной точкой и конечной целью. Стоило этому звену выпасть (ибо оно бесплотно), как вся трансляционная система немедленно рухнула, в результате чего Сарразина постигло разочарование, а цепочка тел разомкнулась. Банальное определение кастрации (*«Ты, не способный дать жизни ничему»*) приобретает, таким образом, структурный смысл, затрагивая не только процесс эстетического репродуцирования тел («копия» в реалистическом искусстве), но и метонимическую силу как таковую. Преступление или изначальное зло (*«Чудовище!»*) как раз и

заключается в том, что прерывается процесс циркуляции копий (как эстетических, так и биологических), ставится препятствие упорядоченному взаимопроникновению смыслов, не допускается их *сцепление*, возникающее, как и язык, на основе распределения по классам и повторяемости. Обладая метонимической (причем очень сильной) природой, кастрация тем не менее блокирует всякую метонимию: цепочки, связывающие как явления жизни, так и явления искусства, оказываются разорванными, подобно тому как вскоре будет разбита и сама статуя, символизирующая пресловутую трансляцию тел (впрочем, статуя будет спасена, и какие-то ее элементы перейдут к Адонису, Эндимиону, к семейству Ланти, к рассказчику и читателю).

(530) *Ты уничтожил для меня всех женщин...*
*СИМВ. Пандемия кастрации.
**Физической смерти героя предшествуют три частичных смерти — для женщин, для наслаждения и для искусства (АКЦ. «Желать-умереть»: 6: умереть для женщин).

(531) *Сарразин опустился на стул против дрожавшего от ужаса певца. Две крупные слезы выступили из его сухих глаз и, скатившись по мужским щекам, упали на пол. Это были слезы ярости, едкие и жгучие.*
*РЕФ. Код Слез. Героический код позволяет мужчине плакать лишь в чрезвычайно тесных пределах некоего ритуала, носящего к тому же сугубо исторический характер. Мишле, например, хвалил Людовика Святого и завидовал ему за то, что тот обладал «даром слез»; много плачут персонажи трагедий Расина и т. п., тогда как японское искусство жить, *бусидо*, унаследованное от самураев, налагает запрет на любое внешнее проявление эмоций. Сарразин имеет право на слезы по четырем причинам (или в силу четырех условий): потому что погибла его мечта художника, мечта влюбленного, потому что ему придется умереть (ему не подобает жить после того, как он заплакал), потому что он оди-

нок (ведь кастрат — это ничто), потому что патетичен сам контраст между мужественностью и слезами, тем более что слезы эти скупы (их всего *две)* и жгучи (они связаны не с презренной влагой, ассоциируемой с женскостью, но со стихией огня, сухого и мужественного).

(532) — *Нет больше любви! Я умер для счастья, для всех человеческих чувств!*
*СИМВ. Заразительность кастрации.
**АКЦ. «Желать-умереть»: 7: умереть для наслаждения, для эмоциональной жизни.

(533) *С этими словами он схватил молоток и с такой дикой силой швырнул его в статую,*
*АКЦ. «Желать-умереть»: 8: умереть для Искусства.
**АКЦ. «Статуя»: 5: разрушительный жест.

(534) *что промахнулся. Но Сарразину показалось, что он уничтожил этот памятник своего безумия,*
*АКЦ. «Статуя»: 6: уцелевшая статуя,
**СИМВ. Репродукция тел: цепочка, *in extremis*, сохраняется.

(535) *и, выхватив шпагу, он занес ее над певцом, чтобы убить его.*
*АКЦ. «Угроза»: 11: третья угроза смертью.

(536) *Замбинелла пронзительно закричал.*
*АКЦ. «Угроза»: 12: зов о помощи. Взывая о помощи, жертва позволяет соединиться двум повествовательным цепочкам — «Угрозе» и «Убийству»: жертва спасется потому, что агрессор будет убит, так что ее спасители окажутся его убийцами.

LXXXVI. Голос эмпирии

Вот-вот все проайретические последовательности получат свое завершение и рассказ умрет. Что же мы о них знаем? Что они возникают из нашей способ-

ности к чтению, в силу которой мы стремимся, при помощи соответствующего названия, обобщить тот или иной ряд действий, которые сами почерпнуты из родовой сокровищницы человеческого опыта; что типология этих проайретизмов, похоже, отличается неопределенностью или, по крайней мере, сами они подчиняются лишь вероятностной логике, логике эмпирии, логике *уже-сделанного* и *уже-написанного*; ведь количество и порядок составляющих их членов варьируется, так что одни из них заимствуются из практического запаса мелких повседневных поступков (*постучать в дверь, назначить свидание*), тогда как другие извлекаются из писанного свода романических моделей (*Похищение, Признание в любви, Убийство*); известно нам и то, что эти последовательности чрезвычайно легко поддаются катализу, без труда почкуются и способны образовывать «деревья»; что, подчинившись логико-временной организации, они образуют прочнейший остов текста-чтения и что в силу своей типично линейной, синтагматически упорядоченной природы они могут послужить предпочтительным материалом для структурного анализа повествовательных текстов.

(537) *В то же мгновение в комнату ворвалось трое мужчин,*

*АКЦ. «Угроза»: 13: появление спасителей.
**АКЦ. «Убийство»: 7: появление убийц.

(538) *и почти тотчас же Сарразин упал, пронзенный тремя ударами кинжалов.*
*АКЦ. «Угроза»: 14: устранение агрессора.
**АКЦ. «Убийство»: 8: убийство героя. Оружие кодифицировано: шпага — это фаллическое оружие чести, поруганной любви, мужского самоутверждения (именно шпагой Сарразин хотел сначала обворожить Замбинеллу, в № 301, а затем пронзить кастрата, в № 535); кинжал же (миниатюрный фалл) — это ничтожное оружие наемных убийц — оружие как раз и подходящее для кастрированного героя.

(539) — *От имени кардинала Чиконьяра, — произнес один из убийц.*

*АКЦ. «Убийство»: 9: скрепление убийства подписью.

(540) — *Благодеяние, достойное христианина, — прошептал француз, испуская последнее дыхание.*

*Вопреки ироническому намеку на религию убийцы, благословение, вырвавшееся из уст жертвы, превращает убийство в самоубийство: герой принимает смерть в соответствии с договором, заключенным им с самим собою (в № 240), равно как и по велению символической судьбы, которой он подчинился в результате соприкосновения с кастрацией (АКЦ. «Желать-умереть»: 9: принять смерть);

(541) *Эти мрачные исполнители чужой воли*

*РЕФ. Романическая сумрачность (см. ниже *закрытый экипаж).*

LXXXVII. Голос знания

Культурным кодам (откуда сарразиновский текст почерпнул столько референций) вскоре также предстоит затухнуть (или, по крайней мере, переместиться в другие тексты, которых вполне достаточно для того, чтобы принять эти коды в свое лоно): взрослый голос малолетнего знания, если позволительно выразиться подобным образом, удаляется от нас. В самом деле, все раскрытые нами цитации суть не что иное, как извлечения из некоего свода познаний, из безымянной Книги, лучшим образцом которой, несомненно, служит Школьный Учебник. Действительно, с одной стороны, такая Книга-предшествование является книгой науки (эмпирических наблюдений) и мудрости; с другой же, дидактический материал, используемый текстом (используемый, как мы могли убедиться, нередко затем, чтобы обосновать определенные рассуждения или мотивировать переживания авторитетом писанного слова), во многом

соответствует тому набору из семи-восьми учебников, который находился в распоряжении добросовестного ученика, получавшего классическое буржуазное образование; в этот набор входили: История Литературы (Байрон, *«Тысяча и одна ночь»*, Анна Радклиф, Гомер), История Искусств (Микеланджело, Рафаэль, греческое чудо), учебник Истории (век Людовика XV), краткий курс Практической Медицины (болезнь, выздоровление, старость), трактат по Психологии (психология любви, этническая психология и др.), очерк Нравственности (в ее латинском варианте, т. е. христианской или стоической морали), руководство по Логике (логике силлогизма) и Риторике вкупе со сборником максим и поговорок касательно жизни, смерти, страданий, любви, женщин, возраста и т. п. Будучи сугубо книжного происхождения, все эти коды — благодаря кульбиту, проделываемому буржуазной идеологией, обращающей культуру в природу, — претендуют на то, чтобы служить основанием самой реальности, «Жизни». Тем самым «Жизнь» в классическом тексте превращается в тошнотворное месиво расхожих мнений или в удушливый покров, сотканный из прописных истин. Вот в этих-то кодах и сконцентрирована бальзаковская устарелость; в них — самая суть того, что было у Бальзака, но что сегодня не может быть (пере-) писано. По правде сказать, вся эта устарелость не от недостатка мастерства и не от авторского неумения взрастить в своем произведении семена будущего; она, скорее, является неотъемлемым свойством той самой Полной Литературы, которую подстерегает целое полчище смертоносных стереотипов, в ней же гнездящихся. Вот почему во все времена критика референций (культурных стереотипов) возникала лишь за счет всевозможных ухищрений, возникала на самых границах Полной Литературы — там, где (ценой немыслимой акробатики и невообразимых сомнений) рождается возможность подвергнуть стереотип критике (изрыгнуть его), не прибегая при этом к помощи другого, нового стереотипа, стереотипа иро-

нии. Возможно, скажем еще раз, именно это удалось сделать Флоберу, в частности, в *«Буваре и Пекюше»*, где «изображена» неопределенность самого статуса двух переписчиков школьных кодов, коль скоро, говоря о них, Флобер не прибегает к какому бы то ни было (пусть даже потенциальному) метаязыку. По сути дела, положение культурного кода аналогично положению глупости: можно ли пригвоздить глупость, не выставив при этом самого себя умником? Способен ли один код восторжествовать над другим кодом, не прибегая к преднамеренной отмене самой множественности кодов? Вот почему только письмо, широчайшим образом использующее принцип множественности, способно, не применяя насилия, оказать противодействие империализму каждого из языков.

(542) *рассказали Замбинелле о беспокойстве, терзавшем его покровителя, который в закрытом экипаже ожидает его у подъезда, спеша увезти своего любимца, как только он будет освобожден.*

*АКЦ. «Угроза»: 15: возвращение вместе со спасителями.

**АКЦ. «Убийство»: 10: окончательное разъяснение.

(543) *— Но я все же не понимаю, — проговорила госпожа де Рошфид, — какое отношение вся эта история имеет к старичку, которого мы вчера видели у госпожи де Ланти?*

*ГЕРМ. Загадка 4 (Кто такой старик?): формулирование.

(544) — *Сударыня! Кардинал Чиконьяра приобрел статую Замбинеллы и приказал высечь ее из мрамора. Она хранится ныне в музее Альбани.*

*АКЦ. «Статуя»: 7: обретенная статуя (ранее Сарразин хотел разбить ее, но промахнулся).

**Еще одно звено в цепочке перекликающихся тел: статуя, воспроизведенная в мраморе. Источником репродуцирующей энергии в очередной раз оказыва-

ется желание: Чиконьяра, который без малейших угрызений совести распоряжается творением собственной жертвы и, ничуть не смущаясь, смотрит на изображение своего любимца глазами соперника, *передает*, словно при игре в веревочку, свое желание, а вместе с ним и кастрацию грядущим поколениям: этим желанием будет проникнут не только Адонис Виена (желанный для г-жи де Рошфид), но и Эндимион Жироде, посещенный луною (СИМВ. Репродукция тел).

(545) *Здесь в 1791 году она была найдена семьей де Ланти,*
*РЕФ. Хронология. На самом деле приведенная информация довольно расплывчата, поскольку ее невозможно соотнести с какой-нибудь другой датой (хотя в то же время она не противоречит ни одной из них; так, она совместима с биографией Виена, скончавшегося в 1809); это — эффект реального в чистом виде: ведь принято считать, что не бывает ничего более реального нежели дата.
**ГЕРМ. Загадка 3 (Кто такие Ланти?): наметка ответа (между семейством Ланти и статуей существует какая-то связь).

(546) *которые предложили Виену написать с нее картину,*
*СИМВ. Репродукция тел.

LXXXVIII. От скульптуры к живописи

После смерти Сарразина Замбинелла перекочевывает из статуи на живописное полотно: тем самым усмиряется, заклинается и умиротворяется некое *опасное* начало. Превращаясь из объемной скульптуры в плоскостное изображение, копия изживает или, по крайней мере, сглаживает ту мучительную проблему, которая неизменно вставала со страниц новеллы. Статую можно обойти кругом, можно заглянуть в ее полость, одним словом у нее есть *глубина;* она

как бы манит, просит, чтобы ее посетили, исследовали, проникли внутрь; в идеальном случае предполагается полнота и истина *чрева* статуи (вот почему опустошенность и выхолощенность этого чрева так трагичны). Сарразину мнится, что совершенная статуя лишь покров, под которым укрывается реальная женщина (при условии, что женщина эта — *шедевр*), причем реальность этой женщины должна удостоверить и гарантировать подлинность той мраморной кожи, в которую она облечена (обратное соотношение дает нам миф о Пигмалионе: здесь статуя превращается в реальную женщину). Напротив, живописное полотно, возможно, обладающее изнанкой, несомненно лишено чрева: оно не способно вызвать *нескромное* желание заглянуть *по ту сторону* холста (исключением, вероятно, является уже упоминавшийся Френхофер, мечтавший о том, чтобы можно было разгуливать *внутри* картины, словно на вольном воздухе, обходя вокруг изображенных тел, чтобы убедиться в их подлинности). Сарразиновская эстетика статуи трагична, она грозит низвергнуть нас с высот вожделенной полноты в бездну выхолощенной пустоты, с вершины смысла к подножию несмысла; что же до эстетики живописного полотна, то, будучи менее символичной и более бесстрастной, она оказывается и более безмятежной: статуя разбивается, тогда как полотно просто замазывается (как это и случилось с самоуничтожившимся *«неведомым шедевром»*). Пройдя через все звенья репродуцирующей цепочки и добравшись наконец до полотен Виена и Жироде, мрачная история Замбинеллы покидает нас, оставшись лишь туманной и «лунной» загадкой, пусть и таинственной, но зато вполне безобидной (хотя, впрочем, уже сам вид нарисованного Адониса способен активизировать кастрирующую силу метонимии; ведь именно для того, чтобы пасть жертвой соблазна, молодая женщина провоцирует повествователя на рассказ, который кастрирует их обоих). Что же до последнего перевоплощения — перехода от полотна к письменной «репрезентации», то оно

как бы перекрывает все предшествующие копии; тем не менее с помощью письма фантазм *внутреннего* истощается еще более, ибо письмо располагает одной-единственной субстанцией — промежуточностью.

(547) *Портрет, на котором вы увидели Замбинеллу двадцатилетним, через несколько минут после того, как вы видели его столетним старцем, послужил впоследствии моделью при создании «Эндимиона» Жироде, и вы могли узнать его черты в Адонисе.*
*РЕФ. Хронология (в 1758 г. Замбинелле было 20 лет; если в день бала у Ланти он и вправду является столетним старцем, то, значит, этот бал происходит в 1838 г., т. е. через 8 лет после того, как Бальзак его описал, ср. № 55).
**ГЕРМ. Загадка 4 (Кто такой старик?): частичная разгадка (разгадка касается личности старца: это Замбинелла; нераскрытыми остаются его родственные связи, отношение к семейству Ланти).
***СИМВ. Репродукция тел.
****ГЕРМ. Загадка 5 (Кто такой Адонис?): разгадка (это Замбинелла в 20 лет).

(548) — *Но... этот... или эта... Замбинелла?..*
— *Это не кто иной, как двоюродный дед Марианины, брат ее деда.*
*ГЕРМ. Загадка 4: окончательная разгадка (раскрытие родственных связей старика).
**ГЕРМ. Загадка 3: разгадка (кто такие Ланти? — это родственники Замбинеллы).
***К какому грамматическому роду следует прибегать, говоря о кастрате? разумеется, к среднему; однако во французском языке среднего рода нет; отсюда — чередование указательных местоимений *этот/эта*, колебательное движение которых, в полном согласии с законами физики, приводит к возникновению некоего промежуточного образования, равно отдаленного как от мужского, так и от женского рода (СИМВ. Средний род).

(549) *Теперь вы понимаете, почему госпожа де Ланти так тщательно скрывает происхождение богатства, начало которому положено...*

*ГЕРМ. Загадка 2 (происхождение богатства Ланти): разгадка.

LXXXIX. Голос истины

И вот наконец все загадки разгаданы, а наша большая герменевтическая фраза завершена (правда, еще некоторое время продлится процесс, который можно назвать метонимической вибрацией кастрации, — молодая женщина и рассказчик окажутся затронуты его последними волнами). Мы знаем теперь, из каких морфем («герменевтем») состоит эта герменевтическая фраза, или *период* (в риторическом смысле) открытия истины. Это: 1) *тематизация*, или эмфатическая отмеченность субъекта, становящегося объектом загадки; 2) *загадывание*, выступающее как металингвистический признак, который, множеством разнообразных способов сигнализируя о наличии загадки, указывает на ее герменевтический (или энигматический) *тип;* 3) *формулирование* загадки; 4) *обещание ответа* (или *просьба об ответе*); 5) *обман;* притворство, которое, по возможности, следует определить с точки зрения его направленности на адресата (обман персонажем другого персонажа, обман им самого себя, обман читателя дискурсом); 6) *экивок*, или двусмысленность, совмещение в одном и том же высказывании истины и обмана; 7) *блокировка*, констатация неразрешимости загадки; 8) *отсроченный* (хотя и намеченный) *ответ;* 9) *частичный ответ*, при котором называется один из признаков, между тем как только их сумма способна дать полное представление об истине; 10) *разгадка, расшифровка*, которая в чистой загадке (ее образцом остается вопрос Сфинкса, заданный Эдипу) есть не что иное, как окончательная номинация, обнаружение и произнесение последнего слова.

(550) — *Довольно, — прервала она меня, сделав повелительный жест. В течение нескольких минут мы хранили глубочайшее молчание.*
*СИМВ. Табу на кастрацию.
**СИМВ. Ужас кастрации. Отвращение, вызываемое богатством Ланти (тема данной «сцены парижской жизни»), имеет несколько источников: это богатство, запятнанное проституцией (ragazzo, находившийся на содержании сначала у старика Киджи, а затем у кардинала Чиконьяра), кровью (убийство Сарразина), но прежде всего пропитанное ужасом, имеющим ту же природу, что и кастрация.

(551) — *Ну, что же? — спросил я.*
— Ах, — воскликнула она, вскочив с места и прохаживаясь по комнате крупными шагами. Подойдя ко мне вплотную, она продолжала изменившимся голосом:
*Кастрация поражает молодую женщину: у нее обнаруживаются симптомы болезни (возбуждение, беспокойство) (СИМВ. Заразительность кастрации).

(552) — *Вы надолго внушили мне отвращение к жизни и к страсти.*
*СИМВ. Заразительность кастрации.
**Кастрация занесена носителем повествования (АКЦ. «Рассказывать»: 13: кастрирующее воздействие рассказа).

XC. Бальзаковский текст

Надолго ли? Да нет. Беатриса, графиня Артур де Рошфид, родившаяся в 1808 году, вышедшая замуж в 1828 году и очень скоро пресытившаяся своим браком, приведенная рассказчиком на бал к Ланти примерно в 1830 году — и здесь, по ее словам, пораженная смертельной кастрацией — менее чем через три года сбежит в Италию с тенором Конти, завяжет нашумевший роман с Калистом де Геником, чтобы разозлить свою подругу и соперницу Фелисите де Туш, станет затем

хозяйкой Пальферина и т. п.: поистине, кастрация — не смертельная болезнь, от нее излечиваются. Все дело лишь в том, что для излечения нужно выйти за пределы *«Сарразина»* и переместиться в другие тексты (*«Беатриса»*, *«Модеста Миньон»*, *«Дочь Евы»*, *«Второй силуэт женщины»*, *«Тайны княгини де Кадиньян»* и др.). Все эти тексты образуют единый бальзаковский текст. И нет никаких оснований не включать в него текст *«Сарразина»* (это вполне можно сделать, если попытаться продолжить и развить игру множественности): мало-помалу текст может вступить в контакт с любой системой: интер-текст знает лишь один закон — закон бесконечных возобновлений. Даже сам автор, это слегка одряхлевшее божество старой критики, может (или когда-нибудь сможет) стать текстом — таким же, как и все прочие; для этого достаточно будет не превращать его личность в субъект, в оплот, в источник и авторитет, в Отца, созидающего свое творение путем *самовыражения;* достаточно будет осознать его как бумажное существо, а его жизнь — как *био-графию* (в этимологическом смысле слова), как письмо без референции, как *связующий*, а не *порождающий* материал; в этом случае дело критики (если можно еще говорить о какой-либо критике) будет заключаться в том, чтобы *обратить* документального автора в автора романического и неуловимого, в автора, с которого снята всякая ответственность и которого можно извлечь из множественности его собственного текста; подобный труд — целое приключение, и о нем уже рассказывали, но только не критики, а сами авторы, такие как Пруст или Жан Жене.

(553) *Даже если речь и не идет о чудовищах, разве не все человеческие чувства ведут в итоге к жестокому разочарованию? Нас, матерей, дети убивают своим дурным поведением или своей холодностью. Нас, жен, обманывают и предают. Любовниц — покидают и забывают... Дружба? Да разве она существует?*

*Вовлеченная под действием рассказа в процесс самокастрации, молодая женщина тотчас же выдвигает воз-

вышенную версию своего недуга; отказ от секса она всячески драпирует, придает ему достойный вид, прикрывая успокоительным и облагораживающим авторитетом высокой морали (СИМВ. Алиби кастрации).
**Это — код вселенского пессимизма, тщеты мира и той неблагодарной — стоической, упоительной — роли, которую призваны играть благородные жертвы, матери, жены, любовницы и подруги (РЕФ. *Vanitas vanitatum*).

(554) *Я завтра же обратилась бы к Богу, если б не была уверена, что смогу устоять твердо, как скала, среди всех житейских бурь.*
*СИМВ. Алиби кастрации: Добродетель (культурный ход).

(555) *Если будущее, каким его мыслит себе христианин, — тоже иллюзия, то по крайней мере хоть такая, которая рушится только после смерти.*
*РЕФ. Код христианства.

(556) *Оставьте меня одну.*
— Да, — проговорил я. — Вы умеете карать!
*Затронутая кастрацией, молодая женщина разрывает договор, заключенный с рассказчиком, отказывается от обмена и спроваживает своего партнера (АКЦ. «Рассказывать»: 14: разрыв контракта).
**СИМВ. Рассказчик вовлечен в кастрацию (он наказан за то, что «рассказал»).

XCI. Изменение

Влюбленный мужчина, воспользовавшись любопытством, которое его возлюбленная проявила к загадочному старику и к таинственному портрету, предлагает ей контракт: истина в обмен на ночь любви, рассказ — в обмен на тело. Попытавшись поторговаться и улизнуть, молодая женщина все же соглашается, и рассказ начинается; оказывается, однако,

что она вступает в контакт с ужасным недугом, распространяющимся с какой-то неукротимой силой; переносчиком инфекции становится сам рассказ, так что болезнь в конце концов затрагивает и прекрасную слушательницу, отвращая ее от любви и препятствуя выполнению условий договора. Попавший в собственную ловушку влюбленный отвергнут, ибо безнаказанно рассказывать истории о кастрации нельзя. — Этот сюжет учит нас, что повествование (как объект) видоизменяет повествование (как действие): сообщение и его конкретное воплощение связаны параметрической связью; не бывает так, чтобы, с одной стороны, существовали высказывания-результаты, а с другой — высказывания-процессы. Рассказывание — это ответственная и вместе с тем рыночная акция (впрочем, не тождественны ли они? ведь в обоих случаях имеет место процесс *взвешивания*), участь которой (возможность трансформации) запечатлена, так сказать, в самой цене товара, в предмете рассказывания. Вот почему этот предмет не окончателен; он не является ни целью, ни пределом, ни финалом повествования (*«Сарразин»* — это не «история о кастрате»): сама будучи смыслом, тема рассказа источает некую возрождающую силу, воздействующую на слово и демистифицирующую, разоблачающую «невинность» того, что оно сообщает: рассказывается само «рассказывание». В конечном счете можно сказать, что *предмета* рассказывания нет: рассказ толкует лишь о себе самом — *рассказ рассказывается.*

(557) — *А разве я не права?*

— Да, неправы, — ответил я, набравшись смелости. — Досказав вам до конца эту историю, пользующуюся довольно широкой известностью в Италии, я могу внушить вам уважение к успехам современной цивилизации. Теперь уже больше не делают таких несчастных созданий.

*Последним усилием, обреченным, по правде сказать, на провал, что и потребовало от рассказчика *«набраться смелости»*, он пытается противопоставить

ужасу всесильной кастрации (заражающей все и вся, в том числе и его самого как последнюю жертву) преграду исторического разума, позитивного факта: оставим в покое символ, предлагает он, вернемся на землю, в «реальное», в историю: никаких кастратов уже нет: *болезнь побеждена,* она исчезла с лица Европы, подобно чуме или проказе: перед лицом бушующего потока символического, увлекающего с собой немногочисленных персонажей *«Сарразина»,* предложение рассказчика выглядит несерьезным, воздвигаемая им преграда сомнительной, а аргумент — смехотворным (СИМВ. Заразительность кастрации отрицается).
**СЕМ. Рациональность, асимболия (эта сема однажды уже была закреплена за рассказчиком).
***РЕФ. История кастратов. Исторический код, на который ссылается рассказчик, утверждает, что двумя последними известными кастратами были Кресчентини, получивший Орден Железной Короны вскоре после того, как Наполеон услышал его в Вене в 1805 г., и Велутти, последний раз певший в Лондоне в 1826 г. и умерший лет сто тому назад (в 1861).

(558) *— Париж, — сказала она, — очень гостеприимен. Он принимает все — и богатства позорные, и богатства, испачканные кровью. В нем получают право убежища и преступления, и подлость;*
*РЕФ. Париж, Золото, имморализм нового общества и т. п.

(559) *одна только добродетель не имеет здесь алтарей. Да, приют чистых душ — небеса!*
*СИМВ. Идеализированное алиби кастрации (Небеса отпустят грехи кастратам, в которых мы все превратились).
**РЕФ. Код морали (добродетель — не от мира сего).

(560) *Никто меня никогда не поймет! Я горжусь этим...*
*Подобно Замбинелле, с которым она отождествилась в символическом плане, маркиза превращает отвер-

женность в «непонятость». Ведь Непонятая Женщина — это великолепный типаж, персонаж в роскошных одеяниях, плод воображения, богатый потенциальными смыслами, предмет, достойный разговора (*«я горжусь этим»*), и эта женщина благополучно занимает место кастрата с его отвратительной пустотой — кастрата, *о котором совершенно нечего сказать* (который и сам не в состоянии ничего сказать о себе, не в состоянии *себя вообразить*) (СИМВ. Алиби кастрации: Непонятая Женщина).

XCII. Три входа

Все символическое пространство новеллы занято одним-единственным объектом, который и придает этому пространству нераздельность (а нам дает известное право именовать его, извлекать удовольствие из процесса его описания, ставит систему символов и само символическое приключение героя, будь то скульптор или рассказчик, в своего рода привилегированное положение). Этот объект — человеческое тело, о топологических трансгрессиях которого как раз и повествуется в новелле *«Сарразин»*. Антитеза *внутреннего* и *внешнего* здесь уничтожена, *нутро* — опустошено, цепочка перекликающихся тел — разорвана, а любовная сделка — нарушена. В это символическое пространство можно попасть тремя путями, ни один из которых не является главным, и потому, располагая тремя равноценными входами, текст — на символическом уровне — обладает свойством обратимости. Следуя по риторическому пути, мы сталкиваемся с трансгрессией Антитезы, преодолением противоположностей и уничтожением различия. На пути кастрации как таковой обнаруживается пандемическая опустошенность желания и разрыв креативной цепочки (тел и произведений). На экономическом пути открывается превратность любой денежной единицы, и перед нами предстает пустое, не имеющее ни происхождения, ни запаха Золото, превратившее-

ся из признака в знак; мы оказываемся перед лицом рассказа, снедаемого той самой историей, о которой он повествует. Все три пути ведут к одному и тому же — к краху всякой классификации: смертельно опасно, предостерегает текст, снимать разделительную черту, уничтожать парадигматический барьер, обеспечивающий функционирование смысла (это — стена антитезы), воспроизведение жизни (это — оппозиция биологических полов) и неприкосновенность собственности (это — закон сделки). В целом новелла представляет собой не что иное, как *репрезентацию* (ведь мы имеем дело с искусством текста-чтения) всеобщего крушения структур — структуры языка, предохраняемой обычно самим принципом разделения противоположностей, структуры грамматических родов (средний род не должен использоваться для обозначения человека), структуры тела (различные места этого тела не обладают свойством взаимозаменимости, а биологические полы не подчиняются закону эквивалентности) и структуры капитала (парижское Золото, порожденное новым социальным классом — классом спекулянтов, а не землевладельцев — не имеет происхождения; оно не признает ни норм обращения, ни правил обмена, ни наследования собственности по той или иной линии, причем само слово «собственность» здесь двусмысленно, подразумевая как возвращение слову его собственного значения, так и распределение материальных благ). Это катастрофическое крушение неизменно выступает в одной и той же форме — в форме вырвавшейся на свободу метонимии. Уничтожая любые парадигматические барьеры, такая метонимия уничтожает саму возможность *узаконенных субституций* — возможность, порождающую смысл как таковой: систематическое противопоставление противоположностей, биологических полов и материальных благ отныне становится неосуществимым; невоплотимым оказывается принцип справедливой эквивалентности, т. е. возможность *репрезентировать* — наделять вещи своими собственными, индивидуальными, размеже-

ванными *репрезентантами: «Сарразин»* репрезентирует сам факт нарушения репрезентации, разлаженную (пандемическую) циркуляцию знаков, биологических полов и денежных состояний.

(561) *И маркиза задумалась...*
*Задумавшаяся маркиза может думать о чем угодно — о том, что уже произошло, или о том, что еще только произойдет, однако мы об этом никогда и ничего не узнаем: нескончаемая увертюра задумчивости (а именно в этом и состоит ее структурная функция) ставит последнюю лексию вне всяких классификаций.

XCIII. Задумчивый текст

Подобно маркизе, классический текст тоже задумчив: переполненный смыслами (в чем мы имели возможность убедиться), он, похоже, хранит про запас некий последний смысл, который он не облекает в слово, но для которого тем не менее оставляет свободное и почетное место: эта нулевая степень смысла (предполагающая вовсе не его отмену, но, напротив, его признание), этот добавочный, непредвиденный смысл, выступающий как театральный знак имплицитности, — это и есть задумчивость: задумчивость (лиц и текстов) служит означающим того, что не может быть выражено, а не того, что не сумело выразиться. Ведь если классическому тексту нечего сказать помимо того, что он говорит, то по крайней мере он «дает понять», что высказал не все; вот эта-то *аллюзивность* и кодифицируется при посредстве задумчивости, являющейся знаком самой себя, — так, словно, заполнив текст, но при этом панически боясь, как бы он не заполнился *окончательно и безусловно*, дискурс дополняет его пометкой «и *т. д.*», символизирующей полноту. Подобно тому как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста (классического) предусматривает и знак

его полноты: подобно лицу, текст становится *выразительным* (начинает обозначать собственную выразительность), обретает внутреннее пространство, предполагаемая глубина которого призвана компенсировать неполноту его множественности. О *чем вы задумались?* — хочется спросить у классического текста, откликаясь на его сдержанный зов; однако поскольку текст отличается бóльшим лукавством, нежели те, кто, пытаясь выйти из положения, отвечают: *да ни о чем,* он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием.

Оноре де Бальзак
[1]Сарразин*

[2]Я был погружен в глубокую задумчивость, [3]как это случается подчас со всяким, даже самым легкомысленным человеком, в разгар шумного празднества. [4]Часы Елисейского дворца Бурбонов только что пробили полночь. [5]Сидя в проеме окна [6]и скрытый волнистыми складками муаровой портьеры, [7]я без помехи мог созерцать сад особняка, где проводил этот вечер. [8]Неясные силуэты деревьев, наполовину засыпанных снегом, смутно выступали на сероватом фоне облачного неба, слабо освещенного луной. В этой призрачной обстановке они отдаленно напоминали приведения, полузакутанные в свои саваны, — гигантское воспроизведение знаменитой «Пляски мертвецов». [9]Обернувшись в противоположную сторону, [10]я мог любоваться пляской живых существ! [11]Роскошный зал, украшенный по стенам серебром и золотом, сверкающие люстры, горящие огнем бесчисленных свечей. Здесь толпились, двигались, порхали, словно бабочки, самые красивые женщины Парижа, самые богатые и знатные, самые блестящие и нарядные, ослепляющие взор игрой своих драгоценностей. Цветы на голове, на груди, в волосах; цветы, рассыпанные по ткани платья или гирляндой извивающиеся вдоль подола. Легкий трепет, мягкие сладострастные движения, заставляющие обвиваться вокруг стройных тел кружева, блонды, газ и шелк. Изредка то там, то здесь чей-нибудь искристый взгляд на мгновение спорил с огнями люстр и блеском алмазов, разжигая и без того пламенеющие сердца. Можно было кое-где уловить

---

* Перевод В.С. Вальдман печатается по изданию: *Оноре де Бальзак.* Новеллы и рассказы: В 2 т. / Под общ. ред. Б.А. Грифцова. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1937. С. 139–194. Перевод сверен и уточнен. — *Ред.*

многозначительный кивок любовнику и досадливую гримаску по адресу мужа. Звон золота и восклицания партнеров при каждом неожиданном повороте игры сливались со звуками музыки и рокотом разговоров. Волна ароматов и винные пары окончательно одурманивали и болезненно разжигали воображение этой толпы, опьяненной и пресыщенной всеми наслаждениями жизни. [12]Таким образом, справа от меня была мрачная и безмолвная картина смерти, слева — едва сдерживаемое в рамках приличия вакхическое веселье. Тут — природа, холодная, печальная и словно облаченная в траур, там — люди, опьяненные радостью жизни. [13]Находясь как бы на грани, отделяющей друг от друга эти две столь различные картины, повторение которых в бесконечном разнообразии делает Париж самым веселым и в то же время самым философским городом в мире, я был во власти смешанных, словно винегрет, чувств и мыслей, то радостных, то мрачных. Левой ногой я отбивал такт музыки, а правой, казалось, стоял в гробу. И в самом деле, правая нога моя застыла от холодного сквозного ветра, обдававшего одну половину моего тела, в то время как другая согревалась влажным теплом танцевального зала — неприятное явление, так часто имеющее место на балу.

— [14]Господин де Ланти приобрел этот особняк недавно?

— Нет, уже довольно давно. Скоро десять лет, как маршал де Карильяно продал ему его.

— Неужели?

— У этих людей, должно быть, огромное состояние?

— По-видимому, да.

— Какой бал! Он роскошен до дерзости.

— Думаете ли вы, что они так богаты, как господа де Нюсинжен или де Гондревиль?

— [15]Да разве вы не знаете?

Высунув голову, я увидел обоих собеседников и сразу же определил их принадлежность к любопытной парижской породе, поглощенной вопросами:

«Почему?», «Как?», «Откуда он появился?», «Кто они такие?», «Что здесь происходит?», «Что она сделала?». Они понизили голос и удалились — очевидно, с целью отыскать где-нибудь укромный диванчик, где можно было бы продолжать беседовать без помехи.

Вряд ли когда-нибудь для любителей чужих тайн открывалось более богатое поле деятельности. [16]Никто не знал, откуда взялась семья де Ланти, [17]что послужило источником ее огромного, оцениваемого в несколько миллионов состояния — торговля ли, грабеж или пиратство, или богатое наследство. [18]Все члены семьи говорили по-итальянски, по-французски, по-испански, по-английски, по-немецки с совершенством, дающим возможность предположить, что они подолгу жили среди всех этих народов. Были ли они цыгане? или потомки морских пиратов?

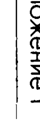
— [19]А хотя бы и самого дьявола! — говорили молодые политиканы. — Приемы у них прекрасные.

— Если бы я даже знал, что граф де Ланти разграбил дворец какого-нибудь африканского бея, я и то женился бы на его дочери! — восклицал какой-то великосветский философ.

[20]Да и кто в самом деле не пожелал бы жениться на шестнадцатилетней Марианине, красота которой казалась живым воплощением фантазии восточных поэтов. Подобно дочери султана в сказке о Лампе Аладина, ей следовало бы скрывать свое лицо под покрывалом. Ее пение затмевало несовершенный талант таких знаменитостей, как Малибран, Зонтаг или Фодор, у которых какое-нибудь одно выдающееся качество всегда нарушало совершенство целого. Марианина же умела соединить в своем пении доведенные до одинакового совершенства чистоту звука, изумительную чуткость, чувство ритма и интонации, задушевность и технику, строгую выдержанность и проникновенность. Эта девушка была олицетворением тайной поэзии, связующей воедино все искусства и неуловимой для тех, кто ее ищет. Мягкая и скромная, образованная и остроумная, Марианина затмевала всех, за исключением разве только своей матери.

[21]Приходилось ли вам когда-либо встречать женщин, победоносная красота которых не вянет под влиянием протекающих лет и которые в тридцать шесть лет еще более привлекательны, чем они были пятнадцатью годами раньше? Их лицо отражает пламенную душу и словно пронизано светом; каждая черта его светится умом, каждый уголок кожи обладает каким-то трепетным блеском, особенно при свете вечерних огней. Глаза их, полные обаяния, притягивают и отталкивают, говорят или замыкаются в молчании; их походка полна непосредственности и утонченного искусства; в их голосе звучит неиссякаемое богатство интонаций, кокетливо нежных и мягких. Их похвалы способны игрой сопоставлений польстить самому болезненному самолюбию. Движение их бровей, малейшая искорка, вспыхнувшая в глазах, легкая дрожь, скользнувшая по губам, внушают нечто вроде священного ужаса тем, кто ставит в зависимость от них свою жизнь и счастье. Неопытная в любви и поддающаяся впечатлению красноречивых слов девушка легко может стать жертвой соблазнителя, но, имея дело с такими женщинами, мужчина должен, подобно господину де Жокуру, уметь подавить крик боли, когда горничная, пряча его в уборной, ломает ему, прищемив дверью, два пальца. Любить этих властных сирен, не значит ли это ставить на карту свою жизнь? И должно быть именно поэтому мы так страстно их любим! Такова была графиня де Ланти.

[22]Филиппо, брат Марианины, так же как и его сестра, унаследовал ослепительную красоту своей матери. Говоря короче, этот юноша был живым воплощением Антиноя, только более хрупкого телосложения. Но как гармонично сочетаются с юношеской незрелостью эти худощавые и изящные формы, когда смуглая кожа, густые брови и огонь, горящий в бархатистых глазах, являются залогом мужественных страстей и благородных увлечений в будущем! Если для молодых девушек Филиппо был олицетворением идеала мужчины, то их мамаши также не забывали о



нем, считая его одной из наиболее выгодных партий во Франции.

[23]Красота, богатство, ум и привлекательность этих двух детей перешли к ним исключительно от матери. [24]Граф де Ланти был мал ростом и безобразен, с лицом, изрытым оспой; мрачный, как испанец, и скучный, как банкир. Впрочем, его считали глубоким политиком, возможно, потому, что он редко смеялся и постоянно цитировал Меттерниха и Веллингтона.

[25]Эта таинственная семья была столь же притягательна, как поэма Байрона, неясности которой по-разному толковались каждым членом высшего общества: возвышенные и темные песнопения, выливающиеся в строфу за строфой. [26]Скрытность, проявляемая супругами де Ланти относительно их происхождения, их прошлого и связей в четырех странах света, не должна была бы сама по себе долго вызывать удивление в Париже. Ни в одной, пожалуй, другой стране не восприняли в такой мере, как во Франции, аксиому Веспасиана. Здесь золотые монеты, даже испачканные кровью и грязью, ни в чем не уличают и все собою представляют. Лишь бы только высшему обществу был известен размер вашего состояния, и вас сразу же зачислят в разряд тех, чье богатство равно вашему; и никто не потребует у вас грамот о дворянском происхождении, ибо все знают, как дешево они стоят. В городе, где социальные проблемы разрешаются при помощи алгебраических уравнений, у авантюристов есть прекрасные шансы на успех. Даже если предположить, что эта семья вела свой род от цыган, она была так богата и блистала таким обаянием, что высшее общество имело все основания отнестись снисходительно к ее маленьким тайнам. [27]Но, к несчастью, атмосфера загадочности, окружавшая семью де Ланти, подобно романам Анны Радклиф, давала все новую пищу любопытству.

[28]Наблюдательные люди, т. е. люди, интересующиеся тем, в каком именно магазине вы купили ваши канделябры, и справляющиеся у вас о том, сколько вы

платите за квартиру, если эта квартира им нравится, заметили, что на празднествах, концертах, балах и раутах, устраиваемых графиней, время от времени появляется какая-то странная личность. [29]Это был мужчина. [30]Впервые он появился среди гостей, наполнявших дом де Ланти, во время концерта. Казалось, его привлекло сюда доносившееся из зала чарующее пение Марианины.

— [31]Мне как-то вдруг стало холодно, — сказала, обращаясь к своей соседке, дама, сидевшая недалеко от дверей.

Незнакомец, стоявший около дамы, удалился.

— Как странно! — воскликнула дама после его ухода. — Мне стало жарко. Вы, может быть, сочтете меня сумасшедшей, но я не могу отделаться от мысли, что холод шел от этого господина в черном, который только что стоял здесь.

[32]Вскоре страсть к преувеличениям, свойственная людям высшего света, породила и собрала вокруг таинственной личности незнакомца самые забавные загадки, самые нелепые определения и самые смехотворные домыслы. [33]Если он не был вампиром, злым духом, пожирающим тела погребенных, искусственным человеком, подобием Фауста или Волшебного стрелка, то, во всяком случае, он, по словам любителей всего сверхъестественного, обладал свойствами всех этих человекоподобных существ. [34]Попадались время от времени немцы, принимавшие всерьез все эти изысканные насмешки, в которых выливалось злословие парижан. [35]Между тем незнакомец был просто-напросто *стариком*. [36]Кое-кто из молодых людей, имеющих обыкновение каждое утро несколькими изящными фразами разрешать судьбы Европы, видели в незнакомце какого-то великого преступника, обладателя несметных богатств. Романисты описывали жизнь этого старика, приводя удивительнейшие подробности о зверствах, якобы совершенных им во время службы у принца Майсорского. Банкиры, как люди более положительные, считали правдоподобной иную басню.

— Ясно, — говорили они, со снисходительным видом пожимая толстыми плечами, — этот старичок — просто «генуэзская голова»!

— [37]Не откажите, сударь, в любезности, если мой вопрос не покажется вам нескромным, объяснить, что вы подразумеваете под «генуэзской головой»?

— Это человек, получающий огромную пожизненную ренту; от его здоровья и жизни зависят, должно быть, доходы всей этой семьи. [38]Я помню, что однажды у мадам д'Эпар слышал, как какой-то магнетизер утверждал, будто этот старик, при внимательном исследовании всех исторических данных, оказывается, если поместить его под стекло, не кем иным, как знаменитым Бальзамо, или, иначе говоря, Калиостро. По словам этого современного алхимика, сицилийский авантюрист, избежав смерти, забавляется тем, что выделывает золото для своих внуков. Судья в Феретте, говорят, в лице этого странного незнакомца опознал графа де Сен-Жермен.

[39]Все эти глупости, произнесенные лукавым и насмешливым тоном, таким характерным в наши дни для общества, лишенного всяких твердых верований, поддерживали смутные подозрения насчет семьи де Ланти. [40]Да и сами члены этой семьи, благодаря какому-то странному стечению обстоятельств, давали пищу всем этим разговорам в свете уже одним тем, что окружали какой-то таинственностью свое отношение к старику, жизнь которого тщательно укрывали от всякого расследования.

[41]Появление незнакомца за пределами комнат, отведенных ему в особняке де Ланти, всякий раз вызывало у членов семьи большое волнение, точно это было бог весть какое важное событие. Только Филиппо, Марианина, госпожа де Ланти и один старый слуга пользовались привилегией помогать незнакомцу ходить, вставать, садиться. Каждый из них внимательно следил за малейшим его движением. [42]Казалось, что это — волшебник, от которого зависят счастье, жизнь или благополучие всей семьи. [43]Руководствовались ли они страхом или привязанностью? Члены

высшего общества не могли найти никаких указаний, которые помогли бы им разрешить этот вопрос. [44]Этот таинственный дух дома де Ланти, иногда по целым месяцам скрывавшийся в глубине какого-то неведомого святилища, как бы украдкой и неожиданно для всех появлялся в парадных гостиных, подобно старинным волшебницам, которые, сойдя со своих крылатых драконов, являлись, чтобы омрачить празднества, на которые их забыли пригласить. [45]Только самым тонким наблюдателям удавалось в таких случаях уловить беспокойство хозяев, с необычайным искусством скрывавших свои чувства. [46]Случалось, что наиболее непосредственная из всех, Марианина, в разгаре кадрили, бросала на старика, за которым неустанно следила в толпе, взгляд полный ужаса, или Филиппо, быстро скользя сквозь толпу, направлялся к нему и оставался подле него, внимательный и нежный, оберегая его так, как будто малейшее прикосновение или дуновение грозило разбить это странное существо.

Графиня старалась подойти к нему всегда словно нечаянно; все ее движения и лицо в таких случаях выражали одновременно нежность и подобострастие, покорность и властную требовательность, она произносила несколько слов, и старик почти всегда подчинялся ее желанию: давал увести или, вернее, унести себя из бального зала. [47]В отсутствие госпожи де Ланти граф пускался на всевозможные ухищрения, чтобы приблизиться к нему: но старик, по-видимому, неохотно слушался его, и граф обращался с ним, как с избалованным ребенком, все капризы которого мать удовлетворяет, страшась неожиданной вспышки. [48]Нашлись смельчаки, достаточно нескромные и безрассудно легкомысленные, чтобы попытаться расспросить графа де Ланти, но этот холодный и сдержанный человек сделал вид, что не понимает вопросов. Таким образом, после многочисленных попыток, разбившихся о непоколебимую осторожность всех членов семьи, никто уже не старался проникнуть в эту так тщательно охраняемую тайну. Великосветские шпионы, бездельники и политики, утомленные

борьбой, сложили оружие и перестали искать ключ к этой загадке.

[49]Тем не менее и сейчас в этих блестящих залах несомненно находились философы, которые, глотая мороженое и щербет или ставя на столик допитый стакан пунша, говорили:

— Я не удивился бы, узнав, что эти люди мошенники. Старик, постоянно где-то скрывающийся и появляющийся только в дни равноденствия и солнцестояния, весьма и весьма похож на убийцу...

— Или банкрота...

— Это почти одно и то же. Разорить человека иногда хуже, чем убить его!

— [50]Господа, я поставил двадцать луидоров, — мне следует, значит, сорок!

— Возможно, сударь, но на столе их всего тридцать!

— Вот видите, какое здесь смешанное общество! Здесь нельзя даже играть...

— Вы правы... Но кстати, вот уже месяцев шесть, как мы не видели Духа. Как вы думаете, это живое существо?

— Э-э!. Кто знает...

Эти последние слова были произнесены около меня какими-то незнакомыми мне людьми, которые ушли [51]как раз в тот момент, когда я подводил итог мыслям, в которых сплелись свет и тьма, жизнь и смерть. В моем воспаленном воображении, так же как и перед моими глазами, являлись то празднество в самом разгаре его великолепия, то мрачная картина сада. [52]Не знаю, сколько времени я провел в размышлениях об этих двух сторонах медали, олицетворяющих человеческую жизнь, [53]но меня внезапно привел в себя приглушенный женский смех. [54]Я на мгновение застыл, пораженный картиной, представившейся моим глазам. [55]По какому-то странному капризу природы раздвоенная мысль, только что шевелившаяся в моем мозгу, вышла из него и стояла передо мной; она появилась из моей головы, как Минерва из головы Юпитера, великая и могучая, воплощенная в живых

человеческих формах. Ей одновременно было и сто лет, и двадцать два года, она была и мертвой, и живой. [56]Выбравшись из своей комнаты, как безумец из своей палаты, старичок ловко проскользнул за спиной гостей, увлеченных пением Марианины, как раз закончившей каватину из «Танкреда». [57]Казалось, он при помощи какого-то театрального механизма был поднят на поверхность прямо из-под земли. [58]В течение нескольких минут, мрачный и неподвижный, он приглядывался к праздничной толпе, шум которой, должно быть, достиг его ушей. Его внимание было с такой почти сомнамбулической напряженностью сосредоточено на вещах, что он, стоя в толпе людей, не замечал этой толпы. [59]Внезапно он без всякой церемонии остановился около одной из самых очаровательных женщин Парижа, [60]молодой, изящной и стройной любительницы танцев, с одним из тех лиц, свежих, как у ребенка, и таких тонких в своей розоватой белизне, что взгляд мужчины, казалось, должен был пронизывать их насквозь, подобно тому как луч солнца пронизывает прозрачное стекло. [61]Они стояли передо мной, оба, вместе, соединенные и так тесно прижатые в толпе друг к другу, что незнакомец прикасался к газовому платью, к гирляндам цветов, к волнистым волосам и пышному поясу своей соседки.

[62]Эту молодую женщину привел на бал госпожи де Ланти я. Она впервые была в этом доме, и поэтому я простил ей вырвавшийся у нее сдержанный смех, но все же поспешил остановить ее повелительным жестом, озадачившим ее и внушившим ей уважение к стоявшему подле нее человеку. [63]Она села возле меня. [64]Старик не пожелал расстаться со своей очаровательной соседкой и последовал за нею с молчаливой и беспричинной настойчивостью, свойственной глубоким старикам и делающей их похожими на маленьких детей. [65]Чтобы усесться подле молодой дамы, ему пришлось взять складной стул. Все его движения носили отпечаток какой-то мертвенной холодности, тупой нерешительности, столь характерных для движений паралитика. Он медленно, с

осторожностью опустился на стул, [66]бормоча при этом что-то нечленораздельное. Его надтреснутый голос напоминал звук, производимый камнем при падении в колодец. [67]Молодая женщина тревожно сжала мою руку, словно стремясь найти защиту от какой-то опасности, и вся затрепетала, когда незнакомец, на которого она смотрела не отрываясь, [68]обратил на нее взгляд своих мутно-зеленых глаз. Эти глаза были лишены жизненного тепла и напоминали потускневший перламутр.

— [69]Мне страшно, — прошептала она, склоняясь к моему уху.

— [70]Вы можете говорить громко, — ответил я. — Он очень плохо слышит.

— Значит, вы его знаете?

— Да.

[71]Она решилась тогда внимательнее присмотреться к этому существу, для которого трудно было подыскать название на человеческом языке, этой форме без субстанции, бытию без жизни или жизни, лишенной движения. [72]Она вся была в эту минуту во власти боязливого любопытства, заставляющего женщин искать острых ощущений, любоваться прикованным к цепи тигром или огромной змеей и в то же время трепетать при мысли, что их отделяет от этих чудовищ лишь непрочная преграда. [73]Хотя спина старичка и горбилась теперь, как спина поденщика, все же и теперь еще было видно, что когда-то он был среднего роста. Его чрезвычайная худоба, изящество его рук и ног доказывали былую стройность и пропорциональность его тела. [74]На нем были короткие черные шелковые панталоны, болтавшиеся вокруг его тощих бедер, словно спущенный парус. [75]Анатом, взглянув на маленькие сухие ноги, поддерживавшие это странное тело, несомненно узнал бы признаки жестокого старческого истощения. [76]Эти ноги напоминали две скрещенные кости на могиле. [77]Чувство глубокого ужаса за человеческое существо охватывало душу, когда, присмотревшись, вы улавливали страшные признаки разрушения, произведенного го-

дами в этом непрочном механизме. [78]На незнакомце был белый вышитый золотом жилет, какие носили в старину, белье его сверкало ослепительной белизной. Жабо из порыжевших от времени английских кружев, таких драгоценных, что им позавидовала бы любая королева, пышными желтоватыми сборками падало на его грудь; но на нем эти кружева производили скорее впечатление жалких отрепьев, чем украшения. Среди этих кружев, словно солнце, сверкал бриллиант неимоверной ценности. [79]Эта старомодная роскошь, эти бесценные и безвкусные украшения с особой резкостью оттеняли лицо этого странного существа. [80]Рама была достойна портрета. Черное лицо было заострено и изрыто во всех направлениях: подбородок ввалился, виски впали, глаза терялись в глубоких желтоватых впадинах. Выступавшие, благодаря неимоверной худобе, челюсти обрисовывали глубокие ямы на обеих щеках. [81]Все эти выступы и впадины при искусственном освещении создавали странную игру света и теней, которые окончательно лишали это лицо какого-либо человеческого подобия. [82]Да и годы так плотно прилепили к костям тонкую желтую кожу этого лица, что она образовала множество морщин, то кругообразных, словно складки, разбегающиеся по воде, потревоженной камнем, брошенным в нее рукой ребенка, то лучистых, как трещины на стекле, но всегда глубоких и таких уплотненных, как листки в обрезе книги. [83]Нетрудно встретить стариков с более отталкивающей наружностью, но появившемуся перед нами призраку вид неживого искусственного существа особенно придавали щедрой рукой наложенные на его лицо-маску румяна и белила. Брови его при свете лампы отливали блеском, что превращало это лицо в мастерски написанный портрет. Хорошо еще, что, похожий на голову трупа, череп этой жалкой развалины был прикрыт белокурым париком, бесчисленные завитки которого свидетельствовали о необычайной претенциозности. [84]Впрочем, чисто женское кокетство этой фантасмагорической личности отчетливо сказалось и во вдетых в его уши зо-

лотых серьгах, и в перстнях, бесценные камни которых сверкали на его костлявых пальцах, и в цепочке от часов, отливавшей тысячью огней, словно бриллиантовое ожерелье на женской шее. [85]На посиневших губах этого японского идола [86]застыла мертвенно-неподвижная улыбка, насмешливая и неумолимая, как улыбка мертвеца. [87]От этой молчаливой и неподвижной, словно статуя, фигуры исходил пряный запах мускуса, как от старых платьев, которые наследники покойной герцогини вытаскивают из ящиков шкафа во время описи унаследованного имущества. [88]Когда старик обращал свой взгляд в сторону танцующих, казалось, что его глазные яблоки, не отражающие световых лучей, поворачиваются при помощи какого-то незаметного искусственного приспособления, а когда его взгляд останавливался на чем-нибудь, человек, наблюдавший за ним, начинал в конце концов сомневаться, действительно ли этот взгляд способен перемещаться. [89]И рядом с этими жалкими человеческими останками — молодая женщина, [90]чья белоснежная обнаженная грудь, шея и плечи, прекрасные округлые цветущие формы, волосы, вьющиеся над алебастровым лбом, способны внушить любовь; чьи глаза не поглощают, а источают свет; женщина, полная нежной красоты и свежести, пышные локоны и ароматное дыхание которой кажутся слишком тяжелыми, слишком сильными и бурными для этого готового рассыпаться в прах человека. [91]Ах, — это подлинно была жизнь и смерть, воплощение моей мысли, причудливая арабеска, химера, наполовину чудовищная, хотя и с женственно-прекрасным станом!

«А ведь в свете нередки браки между такими существами», — подумал я.

— [92]От него пахнет кладбищем! — испуганно воскликнула молодая женщина, [93]прижимаясь ко мне, словно ища у меня защиты. По порывистости ее движений я мог судить о том, как сильно она испугана.

— [94]Это какой-то страшный призрак, — продолжала она. — Я не могу здесь дольше оставаться. Если я буду еще смотреть на него, мне начнет казаться, что

сама смерть явилась за мной. Да живой ли он вообще?

[95]Она протянула к незнакомцу руку [96]с той смелостью, которую женщины черпают в силе своих желаний. [97]Но тут же она вся покрылась холодным потом: не успела она прикоснуться к старику, как услышала крик, похожий на дребезжание трещотки. Этот скрипучий голос, если его можно назвать голосом, вырвался, казалось, из совершенно пересохшего горла. [98]И сразу же за этим криком последовал какой-то детский кашель, судорожный и в то же время необыкновенно звонкий. [99]Этот звук, долетев до ушей Марианины, Филиппо и госпожи де Ланти, сразу же заставил их обернуться в нашу сторону. Взгляды их засверкали молниями. Моя спутница в это мгновение рада была бы скрыться хоть на дне Сены. [100]Схватив меня за руку, она увлекла меня в одну из маленьких гостиных. Мужчины и дамы расступались перед нами. Пройдя сквозь ряд парадных зал, мы вошли в небольшую полукруглую комнату. [101]Молодая женщина, вся дрожа от волнения и почти не сознавая, где она находится, опустилась на диван.

— [102]Сударыня, вы с ума сошли! — проговорил я, остановившись около нее.

— [103]Но посудите сами, — заговорила она после некоторого раздумья, в то время как я не мог оторвать от нее восхищенного взора. — [104]Чем же я виновата? Почему госпожа де Ланти позволяет призракам бродить по своему дому?

— [105]Полно, — остановил я ее, — вы уподобляетесь всем этим глупцам, принимая за призрак самого обыкновенного старичка.

— [106]Замолчите! — возразила она тоном насмешливого превосходства, который умеют принимать женщины, когда хотят показать, что они правы. — [107]Какой прелестный будуар! — воскликнула она вдруг, оглядываясь кругом. — Голубой атлас в обивке всегда удивительно красив. Как это свежо! [108]А какая прелестная картина! — добавила она, вставая и под-

ходя поближе к картине, вставленной в великолепную раму.

Мы на несколько мгновений замерли в восторге перед чудесным произведением искусства, [109]созданным чьей-то божественной кистью. [110]Картина изображала Адониса, лежащего на львиной шкуре. [111]Спускавшаяся с потолка посреди будуара лампа в алебастровом сосуде отбрасывала на полотно мягкий свет, позволявший нам увидеть всю красоту картины.

— [112]Может ли существовать на самом деле такое совершенное создание? — спросила она меня, [113]досыта с нежной и удовлетворенной улыбкой на устах налюбовавшись изысканной красотой очертаний, позой, красками, волосами, одним словом, всем.

— [114]Он слишком красив для мужчины, — добавила она, внимательно всматриваясь в картину, словно перед ней была соперница.

[115]О, с какой остротой я в это мгновение почувствовал приступ ревности, [116]в возможности которой меня когда-то тщетно старался убедить поэт, ревности к картинам, к гравюрам, к статуям, в которых художники, в своем вечном стремлении к идеализации, преувеличивают человеческую красоту.

— [117]Это портрет, — сказал я. — Он принадлежит кисти Виена. [118]Но этот великий художник никогда не видел оригинала, и ваш восторг, быть может, несколько ослабеет, когда вы узнаете, что моделью для этого тела служила статуя женщины.

— [119]Но кто же это?

Я заколебался.

— Я хочу знать, кто это! — повторила она настойчиво.

— [120]Мне кажется, — сказал я, — что этот... Адонис изображает... одного из родственников госпожи де Ланти.

[121]Я с болью увидел, что она снова погрузилась в созерцание прекрасного образа. Затем она молча опустилась на диван, я подсел к ней, взял ее за руку, но она даже не заметила этого. Я был забыт из-за портрета!.. [122]В эту минуту в тишине послышался легкий

шум шагов и шорох женского платья, [123]и мы увидели входившую в комнату Марианину, которой выражение невинности и чистоты придавало еще больше обаяния и блеска, чем красота и свежесть ее туалета. Она медленно продвигалась вперед, с материнской заботливостью и дочерней нежностью поддерживая разодетый призрак, из-за которого мы покинули концертный зал. [124]Марианина вела его, с беспокойством оберегая каждый его неверный шаг. [125]С трудом добрались они до небольшой двери, которая была скрыта за обивкой. [126]Марианина тихонько постучала, [127]и сразу же, словно по волшебству, в дверях появился высокий сухощавый человек, какое-то подобие доброго домашнего духа. [128]Прежде, чем передать старца в руки этого таинственного стража, [129]прелестная девушка почтительно прикоснулась губами к щеке этого ходячего трупа, и ее невинной ласке не была чужда в это мгновение та кокетливая нежность, тайна которой принадлежит лишь немногим, избранным женщинам.

— [130]*Addio, Addio!** — проговорила она с самыми прелестными переливами своего юного голоса.

[131]Последний слог она закончила руладой, исполненной с особым совершенством, но негромко, словно она желала в поэтической форме выразить порыв своего сердца. [132]Старик, между тем, как будто внезапно пораженный каким-то воспоминанием, остановился на пороге таинственного убежища... И в тишине, царившей в комнате, мы услышали вдруг тяжелый вздох, вырвавшийся из его груди. [133]Он стянул с пальца самый драгоценный из перстней, украшавших его костлявые руки, и опустил его в вырез платья Марианины. [134]Юная кокетка, засмеявшись, вынула перстень и, надев его на палец поверх перчатки, [135]поспешно направилась в зал, откуда доносились звуки прелюдии к кадрили.

[136]Обернувшись, она заметила нас.

— Ах, вы были здесь? — воскликнула она, краснея.

---

* Прощайте, прощайте (*итал.*).

И, поглядев нам в лицо, словно спрашивая нас о чем-то, [137]она с беззаботностью, свойственной ее возрасту, бросилась искать своего кавалера.

— [138]Что все это значит? — спросила, обращаясь ко мне, моя молодая спутница. — Неужели это ее муж? [139]Мне кажется, что я брежу! Где я нахожусь?

— Вы, — ответил я, — вы, такая возвышенная женщина, так хорошо умеющая понимать самые утонченные ощущения, умеющая в сердце мужчины взрастить глубокое и нежное чувство и не оскорбить его, не разбить в первый же день, вы, умеющая сочувствовать сердечным мукам и соединяющая в себе одной остроумие парижанки и страстную душу женщины Италии или Испании...

Она поняла, что слова мои полны горькой иронии, но, словно не замечая этого, перебила меня:

— Оставьте! Вы пересоздаете меня по вашему вкусу. Странная тирания! Вы хотите, чтобы я не была сама собой.

— О, я ничего не хочу! — воскликнул я, испуганный строгим выражением ее лица. — [140]Но признайтесь, по крайней мере, что вы любите слушать рассказы о бурных страстях, порожденных в наших сердцах восхитительными женщинами юга.

— [141]Люблю. Ну и что же?

— Ну вот, я приду к вам завтра вечером около девяти часов и раскрою перед вами тайну этого дома.

— [142]Нет! — воскликнула она капризно. — Я хочу, чтобы вы объяснили мне ее сейчас.

— Вы еще не дали мне права, — возразил я, — подчиняться вам, когда вы говорите «я хочу»...

— [143]Сейчас, — ответила она с кокетством, способным довести до отчаяния, — я испытываю страстное желание узнать эту тайну. Завтра я, быть может, не захочу вас слушать...

[144]Она улыбнулась, и мы расстались: она — как всегда гордая и своенравная, а я — такой же смешной, как всегда. Она имела смелость вальсировать с молодым адъютантом, а я поочередно бесился, дулся, восхищался, сгорал от любви и ревновал.

— [145]До завтра! — сказала она мне около двух часов ночи, покидая бал.

[146] «Я не приду! — подумал я. — Я покину тебя! Ты в тысячу раз капризнее, взбалмошнее, чем... чем мое воображение...»

[147]На следующий день мы сидели рядом с ней вдвоем перед горящим камином [148]в маленькой нарядной гостиной, она — на кушетке, а я — на подушках, почти у ее ног, глядя ей в глаза. На улице было тихо. Лампа отбрасывала мягкий свет. Это был один из тех чарующих вечеров, которые не забываются, — окутанные дымкой желания мирные часы, прелесть которых впоследствии вспоминается с тоской даже тогда, когда переживаешь более яркое счастье. Что может стереть с души живые следы первых порывов любви?..

— [149]Начинайте, — сказала она. — Я слушаю.

— [150]Я не решаюсь начать. В рассказе немало мест, опасных для рассказчика. Если я увлекусь, — остановите меня.

— [151]Рассказывайте!

— [152]Слушаюсь.

— [153]Эрнест-Жан Сарразин был единственным сыном безансонского адвоката, — начал я после небольшой паузы. — Его отец довольно честным путем приобрел капитал, приносивший от шести до восьми тысяч ливров дохода в год, что для провинции, по тогдашним понятиям, являлось огромным состоянием. Старик Сарразин не жалел средств на то, чтобы дать своему единственному сыну хорошее образование, он надеялся видеть его со временем судьей и мечтал на старости лет дожить до того, что внук Матье Сарразина, хлебопашца в Сен-Дие, усядется в кресло с государственным гербом и будет во славу парламента дремать на его заседаниях. Но провидение не даровало старому адвокату этой радости. [154]Молодой Сарразин, отданный с малых лет на воспитание иезуитам, [155]проявлял необычайную порывистость характера. [156]Детство его напоминало детство многих людей, одаренных талантом. [157]Заниматься он желал только

по-своему, часто выходил из повиновения, иногда проводил долгие часы погруженный в какие-то смутные думы, то наблюдая за играми своих товарищей, то представляя себе героев Гомера. [158]Предаваясь забавам, он и в них проявлял необыкновенную пылкость. Если между ним и товарищем возникала борьба, то дело редко кончалось без пролития крови. Если он оказывался более слабым, то кусался. [159]Сарразин бывал то подвижным, то вялым, кажущаяся тупость сменялась в нем чрезмерной восприимчивостью; его странный характер [160]внушал страх как учителям, так и товарищам. [161]Вместо того, чтобы усваивать начатки греческого языка, он набрасывал портрет преподобного отца, объяснявшего отрывок из Фукидида, рисовал карикатуры на учителя математики, префекта, слуг, воспитателя и покрывал все стены какими-то несуразными рисунками. [162]Вместо того, чтобы во время церковной службы возносить хвалы Господу, он кромсал ножом скамейку [163]или, когда ему удавалось стащить где-нибудь кусочек дерева, вырезывал из него изображение какой-нибудь святой. Если у него под рукой не оказывалось дерева, камня или карандаша, он воплощал свой замысел в хлебном мякише. [164]Срисовывал ли он лица святых, изображенных на стенах часовни, рисовал ли сам, всегда и всюду он оставлял после себя грубые наброски, фривольный характер которых приводил в отчаяние более молодых монахов и, как уверяли злые языки, вызывал улыбку у старых иезуитов. [165]Наконец, если верить школьной хронике, он был исключен из школы [166]за то, что однажды, в страстную пятницу, ожидая своей очереди в исповедальне, вырезал из полена фигуру Христа. Неверие обнаруживалось в этом изображении так явно, что должно было навлечь на молодого художника тяжкую кару. В довершение всего, у него еще хватило дерзости поместить это циничное изваяние на алтаре!

[167]Сарразин попытался найти в Париже убежище от грозившего ему [168]отцовского проклятия. [169]Руководимый сильной, не признающей преград волей и

следуя влечению своего таланта, он поступил учеником в мастерскую Бушардона. [170]Целые дни проводил он в работе, а по вечерам собирал милостыню, чтобы как-нибудь существовать. [171]Бушардон, восхищенный успехами и умом своего ученика, [172]вскоре проник в тайну тяжелой нужды, которую терпел молодой художник. Он постарался оказать юноше поддержку и, привязавшись к нему, стал обращаться с ним, как с сыном. [173]Зато потом, когда одаренность Сарразина открылась [174]в произведении, в котором будущий талант еще боролся с юношеской неукротимостью, [175]великодушный Бушардон постарался помирить его с отцом. Подчиняясь авторитету знаменитого скульптора, отец Сарразина сменил гнев на милость. Весь Безансон гордился тем, что послужил колыбелью будущей знаменитости. В порыве первых восторгов скупой адвокат, самолюбие которого было чрезвычайно польщено, постарался дать сыну материальную возможность с честью появляться в свете. [176]В течение продолжительного времени тяжелая и неустанная работа — неотъемлемая часть искусства ваятеля — [177]сдерживала необузданный характер и буйное дарование Сарразина. Бушардон, предвидя, с какой яростной силой должны когда-нибудь вспыхнуть страсти в этой молодой душе, [178]пожалуй, такой же могучей, как душа Микеланджело, [179]старался подавить их порывы неустанным трудом.

Он сдерживал неукротимость своего ученика в известных границах, то запрещая ему работать и уговаривая его развлечься, когда видел, что Сарразин увлечен вихрем какого-то замысла, то поручая ему ответственную работу в такую минуту, когда тот готов был предаться праздности. [180]Но, по отношению к этой порывистой душе, самым могучим оружием оставалась ласка, и учитель сумел подчинить ученика своему влиянию, только пробуждая в нем благодарность своей отеческой добротой.

[181]Двадцати двух лет от роду Сарразин, волею судьбы, вышел из-под благотворного влияния, оказываемого Бушардоном на его поведение и нравы.

[182]Его исключительное дарование получило признание: он был за свою работу награжден премией, [183]учрежденной для скульпторов маркизом де Мариньи, братом мадам де Помпадур, так много сделавшим для искусства. [184]Дидро назвал шедевром статую, изваянную учеником Бушардона. [185]Старый скульптор с глубокой болью отпустил в Италию юношу, [186]которого он до сих пор, согласно своим убеждениям, держал в глубоком неведении о делах мира сего.

[187]Сарразин в течение шести лет был сотрапезником Бушардона. [188]Будучи таким же фанатиком своего искусства, каким впоследствии был Канова, он, в продолжение всех этих лет, вставал на рассвете и шел в мастерскую, откуда выходил только с наступлением ночи. [189]Вся жизнь его принадлежала его музе. [190]В театр «Французской комедии» он попадал только тогда, когда его увлекал туда учитель. У госпожи Жофрен и в большом свете, куда пытался его ввести Бушардон, он чувствовал себя столь стесненным, что предпочитал одиночество легкомысленному веселью, свойственному его эпохе. [191]У него не было других возлюбленных, кроме Скульптуры [192]и Клотильды, одной из знаменитостей оперного театра. [193]Да и связь с Клотильдой длилась недолго. [194]Сарразин был некрасив, всегда дурно одет и, по характеру своему, так свободолюбив, что не признавал никаких стеснений в своей личной жизни. [195]Поэтому знаменитая певица, опасаясь возможной катастрофы, вернула молодого скульптора на лоно его любимого искусства. [196]Софи Арну пустила по этому поводу остроту: она высказала, если не ошибаюсь, удивление по поводу того, что ее подруга могла перевесить статую.

[197]В 1758 году Сарразин уехал в Италию. [198]Во время этого путешествия его пылкое воображение под пламенным небом Италии и при соприкосновении с прекраснейшими памятниками искусства, рассеянными всюду по этой родине всех искусств, разгорелось ярким огнем. Молодой скульптор любовался статуями, фресками, картинами. [199]Он прибыл в Рим, [200]полный духа соревнования и стремления поставить

свое имя в один ряд с именами Микеланджело и Бушардона. В течение первых дней своего пребывания в Риме Сарразин делил время между работой в мастерской и внимательным изучением творений искусства, которыми так богат этот город.

[201]Он прожил в Риме две недели, все еще не выходя из состояния экстаза, охватывающего каждого восприимчивого человека при виде этой царицы развалин. [202]Однажды вечером он вошел в театр «Арджентина», [203]у входа в который толпился народ. [204]Сарразин спросил о причине такого скопления, [205]и люди ответили ему двумя именами:

— Замбинелла! Иомелли!

[206]Он вошел [207]и занял место в партере, [208]зажатый между двумя в достаточной степени жирными *abbati*. [209]Но место ему все же досталось удачное — оно находилось совсем близко от сцены. [210]Занавес взвился. [211]Впервые в жизни довелось скульптору услышать музыку, [212]прелести которой ему так красноречиво превозносил Жан-Жак Руссо на вечере у барона Гольбаха. [213]Под впечатлением божественной гармонии Иомелли все чувства молодого скульптора словно смягчились. Своеобразная томность этих итальянских голосов, искусно слитых воедино, повергла его в состояние неизъяснимого блаженства. [214]Он онемел и замер в неподвижности, не ощущая даже близости своих соседей-аббатов. [215]Душа его словно переселилась в уши и глаза. Ему казалось, что он впитывает звуки всеми своими порами. [216]Внезапно раздался гром аплодисментов, способный сокрушить стены зала, — это публика приветствовала появление на сцене примадонны. [217]Движимая кокетством, она приблизилась к авансцене и поклонилась публике с неизъяснимой грацией. Освещение, восторг толпы, иллюзия, создаваемая условиями сцены, очарование костюма, который в те времена был достаточно соблазнительным, — все это вместе еще усиливало впечатление, производимое [218]этой женщиной. [219]Сарразин кричал от восторга. [220]Он был восхищен, увидев воочию идеал красоты, которого он до сих пор тщет-

но искал в природе, беря от одной натурщицы, подчас в остальном безобразной, очаровательную округленность ноги, у другой — очертание груди, у третьей — белые плечи, соединяя воедино шею молодой девушки, руки такой-то женщины и гладкие, словно отполированные, колени подростка, [221]никогда под холодным небом Парижа не встречая роскошных и нежных созданий древней Греции. [222]В Замбинелле, живой и нежной, были слиты воедино изысканные пропорции женского тела, которых он так долго жаждал и судьею которых, самым строгим и в то же время самым страстным бывает только скульптор. [223]Выразительный рот, глаза, говорящие о любви, ослепительная белизна кожи. [224]Добавьте к этим чертам, способным внушить восторг художнику, [225]все совершенства Венеры, изваянные резцом древнего грека. [226]Скульптор не мог насытиться неподражаемым изяществом линий, соединяющих руки с торсом, изумительной округлостью шеи, гармоничным изгибом бровей, носа, совершенным овалом лица, чистотой его полных жизни очертаний и красотой густых, загнутых кверху ресниц, окаймлявших широкие, сладострастные веки. [227]Это было нечто большее, чем женщина, — это был шедевр! [228]В этом чудесном создании сосредоточились и обещания любви, способные внушить восторг мужчинам, и красота, могущая удовлетворить самого строгого критика.

[229]Сарразин пожирал глазами эту статую Пигмалиона, для него сошедшую с пьедестала. [230]Но когда Замбинелла запела, [231]он пришел в исступление. [232]Его охватил озноб; [233]затем он почувствовал, что где-то в глубине его существа, в глубине того, что мы, за отсутствием другого слова, называем сердцем, загорается яркий огонь. [234]Он не аплодировал, он молчал, [235]чувствуя, как им постепенно овладевает безумие, [236]что-то вроде неистовства, какое мы способны переживать лишь в том возрасте, когда страстность наших желаний таит в себе нечто страшное, инфернальное. [237]Сарразину захотелось броситься на сцену и овладеть этой женщиной. Его силы, удесятеренные благо-

даря какой-то душевной подавленности, причины которой объяснить невозможно, ибо все эти явления происходят в сфере, не поддающейся человеческому наблюдению, стремились проявиться с болезненной неудержимостью. [238]Со стороны он казался равнодушным и словно отупевшим. [239]Слава, наука, будущность, жизнь, лавры — все сгинуло.

[240]«Быть любимым ею — или умереть!» — такой приговор вынес Сарразин самому себе.

[241]Он был так опьянен, что не замечал ни зрительного зала, ни публики, ни актеров. Он не слышал даже музыки. [242]Больше того, исчезло расстояние, отделявшее его от Замбинеллы, он обладал ею, его глаза, прикованные к ней, овладевали ею. Сила, почти дьявольская, позволяла ему чувствовать дыхание, исходящее из ее уст, обонять душистый запах пудры, покрывающей ее волосы, видеть тончайшие оттенки ее лица, пересчитывать синие жилки, просвечивающие сквозь атласную кожу. [243]Наконец, этот голос, такой гибкий и нежный, свежий и серебристый, мягкий, как нить, которой дуновение ветерка может придать любую форму, которую он свивает, развивает и рассеивает, этот голос так бурно потрясал его душу, [244]что из уст его не раз вырывался невольный крик, подобный крику, исторгаемому мучительным наслаждением, [245]какое так редко способно доставить удовлетворение человеческих страстей. [246]Вскоре он был вынужден покинуть театр. [247]Его ноги дрожали и почти отказывались нести его. Он чувствовал себя разбитым и слабым, как нервный человек, поддавшийся порыву неудержимого гнева. Он пережил такое наслаждение или такую муку, что жизнь ушла из него, как вода из опрокинутого толчком сосуда. Он ощущал во всем теле пустоту и полный упадок сил, подобный тому, что приводит в отчаяние выздоравливающих после тяжелой болезни. [248]Охваченный необъяснимой тоской, [249]он уселся на ступенях какой-то церковной лестницы. Опершись спиной о колонну, он погрузился в смутное, как сон, раздумье. Страсть сразила его, словно молния. [250]Вернувшись домой, [251]он отдался

пароксизму деятельности, обычно свидетельствующему о возникновении в нашей жизни каких-то новых правящих ею начал. Охваченный первым порывом любовной лихорадки, столь же близкой к наслаждению, как и к страданию, и стремясь обмануть терзавшие его нетерпение и желания, он принялся рисовать по памяти портрет Замбинеллы.

Его мечты как будто облачились в реальную форму. [252]На одном из листков Замбинелла изображалась в излюбленной Рафаэлем, Джорджоне и всеми великими художниками позе, спокойная и холодная. [253]На другом — она словно заканчивала руладу и, томно склонив голову, казалось, прислушивалась к собственному голосу. [254]Сарразин набросал портрет своей возлюбленной во всевозможных позах: он изобразил ее без покровов, сидящей, стоящей, лежащей, целомудренной и сладострастной, воплощая, по прихоти своих карандашей, все причудливые мечты, осаждающие наше воображение, когда мы поглощены мыслями о любимой женщине. [255]Но его обезумевшие мысли уносились далеко за пределы рисунка. [256]Он видел Замбинеллу, говорил с ней, умолял ее, переживал тысячи лет жизни и счастья подле нее, мысленно ставя ее в самые разнообразные положения, [257]примеряя, если можно так выразиться, будущее, которое соединит его с нею. [258]На следующее утро он послал своего слугу снять для него ближайшую к сцене ложу на весь сезон. [259]Затем, как все молодые люди, обладающие страстной душой, [260]он принялся перед самим собой преувеличивать предстоящие ему на избранном пути трудности и решил на первое время удовлетворить свою страсть возможностью без помехи любоваться своей возлюбленной.

[261]Но золотая пора любви, когда мы способны наслаждаться обманным чувством и испытывать счастье, упиваясь собственными переживаниями, [262]для Сарразина длилась недолго. [263]События, ворвавшиеся в его жизнь, застали его неподготовленным, [264]когда он весь еще был под обаянием этого весеннего наваждения, наивного и сладострастного. [265]За одну неделю

он пережил целую жизнь: с утра он лепил, стремясь воспроизвести в глине тело Замбинеллы, [266]невзирая на покровы, платья, корсеты и банты, которыми ее фигура была от него скрыта, [267]а рано вечером забирался в ложу и там, улегшись на диванчике, он, словно турок, одурманенный опиумом, наслаждался счастьем, таким ярким и упоительным, какого только мог пожелать. [268]Прежде всего, он постепенно приучил себя воспринимать чрезвычайно острые ощущения, которые доставляло ему пение его возлюбленной. [269]Затем он приучил свои глаза спокойно смотреть на нее и научился владеть собой настолько, что мог любоваться ею, [270]не опасаясь вспышки немого безумия, охватившего его в первый раз, когда он увидел ее. Его страсть, становясь более спокойной, становилась и более глубокой. [271]Застенчивый и нелюдимый скульптор не допускал, чтобы его одиночество, населенное образами, созданными его воображением, и окрашенное мечтами и надеждой, нарушалось его товарищами. [272]Он любил так страстно и в то же время так наивно, что боролся с сомнениями и угрызениями совести, терзающими нас, когда мы любим впервые. [273]Предчувствуя, что скоро ему придется начать действовать, хитрить, расспрашивать, где живет Замбинелла, узнавать, есть ли у нее мать, дядя, опекун, семья, придумывая способы встретиться с ней, он чувствовал, что сердце его при этих дерзновенных мыслях сжимается, и откладывал осуществление их на следующий день, [274]наслаждаясь своими физическими страданиями так же, как воображаемыми радостями.

— [275]Но послушайте, перебила меня вдруг госпожа де Рошфид. — Я пока не вижу здесь ни Марианины, ни ее старичка.

— Вы только его и видите! — воскликнул я с раздражением автора, у которого срывают эффект удачной сцены.

— [276]В течение нескольких дней, — продолжал я после паузы, — Сарразин так аккуратно появлялся в своей ложе и взгляды его выражали такую любовь, [277]что страсть, внушаемая ему голосом Замбинеллы,

стала бы сплетней всего Парижа, если бы эта история происходила здесь; [278]но в Италии, сударыня, каждый присутствующий на спектакле сидит там не ради других, он поглощен своими собственными впечатлениями и страстями, и это одно уже исключает возможность подсматривания друг за другом. [279]Тем не менее безумие, охватившее молодого скульптора, не могло долго оставаться тайной для артистов театра. [280]Однажды вечером француз заметил, что за кулисами над ним смеются. [281]Трудно сказать, на что он решился бы, [282]если бы на сцене не появилась Замбинелла. Она бросила на Сарразина красноречивый взгляд, [283]выражающий часто гораздо больше, чем желала бы женщина. [284]Этот взгляд стал для молодого скульптора целым откровением. Он был любим!..

«Если это только причуда, — подумал он, уже готовый поставить в вину своей возлюбленной ее чрезмерную пылкость, — то она сама не ведает, какое подчинение угрожает ей. Эта причуда продлится, я надеюсь, так же долго, как моя жизнь!»

[285]Но тут внимание художника привлек троекратный стук в дверь его ложи. [286]Он открыл. [287]В ложу с таинственным видом проскользнула старуха.

— [288]Молодой человек, — сказала она, — если вы хотите быть счастливым, соблюдайте осторожность. Закутайтесь в плащ, опустите на глаза широкие поля вашей шляпы и будьте около десяти часов вечера на Корсо против гостиницы «Испания».

— [289]Я буду там в назначенное время, — ответил он, [290]кладя два луидора в морщинистую руку дуэньи.

[291]Он выбежал из ложи, [292]предварительно сделав знак Замбинелле, которая стыдливо опустила свои сладострастные веки, словно женщина, обрадованная тем, что ее поняли. [293]Затем он поспешил к себе домой, чтобы выбрать наряд, способный придать ему наибольшую привлекательность.

[294]У подъезда театра [295]его остановил какой-то неизвестный.

— Берегись, синьор француз, — прошептал он, склонившись к уху скульптора. — Дело идет о жизни

и смерти. Ее покровитель — кардинал Чиконьяра, он не любит шутить.

[296]Если б в эту минуту дьявол раскрыл между Сарразином и его возлюбленной бездну ада, скульптор наверно перескочил бы через нее одним прыжком. Его чувства, подобно коням бессмертных богов, описанных Гомером, за эти короткие мгновения оставили за собой бесконечное пространство.

— [297]Пусть даже смерть ожидает меня у выхода из этого дома: это заставит меня только еще более спешить! — ответил он.

— [298]*Poverino!** — воскликнул неизвестный и скрылся.

[299]Сулить влюбленному опасность — не значит ли это доставлять ему радость? [300]Никогда еще слуга Сарразина не видел, чтобы господин его одевался с такой тщательностью. [301]Самая лучшая шпага, подарок Бушардона, галстук, подаренный Клотильдой, шитый золотом камзол, жилет из серебряной парчи, золотая табакерка, драгоценные часы — все было вынуто из сундуков, [302]и Сарразин принялся наряжаться, как молодая девушка, собирающаяся пройтись перед своим первым возлюбленным. [303]В назначенный час, опьяненный любовью и горя надеждой, [304]Сарразин, закутавшись в плащ, поспешил к месту, указанному старухой. Она уже ждала его.

— Вы запоздали! — сказала она. — [305]Идемте!

Она повела молодого француза по узким переулкам [306]и остановилась, наконец, перед каким-то дворцом, с виду довольно внушительным. [307]Старуха постучала, [308]и перед ними раскрылась дверь. [309]Она провела Сарразина сквозь целый лабиринт лестниц, галерей и комнат, освещенных только смутным мерцанием луны, и добралась, наконец, до двери, [310]сквозь щели которой пробивались яркие лучи света и веселые взрывы многочисленных голосов. [311]Сарразин был ослеплен, когда, по одному слову старухи, его допустили в это таинственное обиталище и он оказался в

* Бедняга (*итал.*).

ярко освещенном и богато убранном зале, посредине которого возвышался накрытый стол, сгибавшийся под тяжестью святейших бутылок и соблазнительных графинов со сверкавшими, как рубин, гранями. [312]Он увидел певцов и певиц местного театра [313]и среди них еще нескольких очаровательных женщин. Все это общество ждало только его, чтобы приступить к кутежу. [314]Сарразин с трудом подавил чувство досады, [315]но сразу же овладел собой. [316]Он надеялся найти слабо освещенную комнату, свою возлюбленную у пылающего камина, где-то поблизости скрывшегося ревнивца, любовь и смерть, признания, произнесенные шепотом, поцелуи под угрозою смерти, лица, так близко склонившиеся друг к другу, что волосы Замбинеллы касались бы его лба, пылающего от счастья и желанья.

— [317]Да здравствует веселье! — воскликнул он. — *Signori e belle donne**, вы разрешите мне потом, в свою очередь, пригласить вас и отблагодарить за прием, который вы оказываете бедному скульптору! [318]Ответив затем на довольно теплые приветствия, которыми его встретило большинство присутствующих, знакомых ему только с виду, [319]Сарразин постарался добраться до глубокого кресла, в котором [320]полулежала Замбинелла. [321]О, как забилось его сердце, когда он увидел крохотную ножку, обутую в одну из тех открытых туфелек, которые (позвольте, сударыня, сказать это) придавали когда-то женской ножке такое кокетливое и чувственное выражение, что перед ним вряд ли мог устоять мужчина. Белые, туго натянутые чулки с зелеными стрелками, короткие юбки и остроносые туфельки на высоких каблуках, по всей вероятности, немножко способствовали при Людовике XV деморализации Европы и духовенства того времени.

— Немножко? — переспросила маркиза. — Вы, должно быть, ничего не читали!

— [322]Замбинелла, — продолжал я, улыбаясь, — сидела, беззастенчиво закинув ногу на ногу и шаловливо

---

* Прекрасные дамы и господа *(итал.)*.

раскачивая верхнюю из них — поза герцогини, шедшая к роду ее красоты, капризной и не лишенной соблазнительной и изнеженной мягкости. [323]Она сняла свой театральный наряд, и на ней был лиф, четко обрисовывавший ее тонкий стан, еще более выделявшийся благодаря пышным фижмам и атласной юбке с вышитыми голубыми цветами. [324]Ее грудь, красоты которой кокетливо скрывались под кружевами, сверкала ослепительной белизной. [325]Она была причесана приблизительно как мадам Дюбарри, и ее личико под сенью широкого чепца казалось еще более тонким и нежным. Очень шли к ней и пудреные волосы. [326]Видеть ее такой — значило обожать ее. [327]Она приветливо улыбнулась скульптору, [328]и Сарразин, раздосадованный тем, что лишен возможности говорить с ней без свидетелей, [329]вежливо уселся около нее и заговорил с нею о музыке, восхваляя ее выдающийся талант. [330]Но голос его при этом дрожал от страха и надежды.

— [331]Чего вы боитесь? — сказал ему Витальяни, самый знаменитый певец в труппе. — Успокойтесь! Здесь у вас нет соперников!

Произнеся эти слова, тенор безмолвно улыбнулся. Такая же улыбка, как будто отражение, мелькнула на губах у всех присутствующих, [332]скрывая выражение лукавства, которого не должен был заметить влюбленный. [333]Словно удар кинжалом, поразило сердце Сарразина то, что тайна его любви стала общим достоянием. Хоть и обладая известной силой воли и веря в то, что никакие обстоятельства не могут повлиять на его любовь, [334]Сарразин все же еще ни разу не задумывался над тем, что Замбинелла была почти куртизанкой [335]и что он не мог одновременно наслаждаться чистыми радостями, придающими такую утонченную прелесть девичьей любви, и тем безумием страсти, которым артистка заставляет платить за обладание собой. [336]Он подумал и покорился.

[337]Подали ужин. [338]Сарразин и Замбинелла без стеснения уселись друг подле друга. [339]До середины пира артисты сохраняли некоторую умеренность, [340]и скульптор имел возможность беседовать с Замбинел-

лой. [341]Он нашел, что она умна и не лишена тонкости, [342]но поразительно невежественна,[343]слабовольна и суеверна. [344]Хрупкость, свойственная ее телосложению, как бы отразилась и на ее восприятии жизни. [345]Когда Витальяни откупоривал первую бутылку шампанского, [346]Сарразин в глазах своей соседки прочел довольно сильный испуг от хлопнувшей пробки. [347]Невольная дрожь, потрясшая этот женственный организм, была истолкована скульптором как проявление утонченной чувствительности. Эта слабость привела француза в восхищение. [348]В любви мужчины всегда так велика доля покровительства!

«Вы можете впредь пользоваться моей силой, как щитом!» Не лежат ли эти слова в основе каждого объяснения в любви? [349]Сарразин, слишком страстно увлеченный, чтобы говорить прекрасной итальянке любезности, как и все влюбленные, был то серьезен, то весел, то сосредоточен. [350]Хотя и могло показаться, что он прислушивается к разговорам присутствующих, он на самом деле не слышал ни одного произнесенного ими слова, так упивался он счастьем быть около Замбинеллы, служить ей, касаться ее руки. Он весь был поглощен тайной радостью. [351]Несмотря на красноречивую выразительность взглядов, которыми они обменивались, [352]скульптор был удивлен сдержанностью, проявляемой Замбинеллой по отношению к нему. [353]Правда, вначале она первая начала слегка наступать ему на ногу и дразнить его с игривым лукавством свободной и влюбленной женщины, [354]но затем, после того как Сарразин в разговоре упомянул о каком-то случае из его жизни, рисующем крайнюю необузданность его натуры, [355]она вся вновь замкнулась в девическую скромность.

[356]Когда ужин превратился в оргию, [357]присутствующие, вдохновленные малагой и хересом, принялись петь. Они исполняли прекрасные дуэты, калабрийские песенки, испанские сегидильи, неаполитанские канцонетты. [358]Опьянение светилось во всех глазах, оно охватило сердца, оно звучало в голосах и в музыке. Внезапно через край брызнуло чарую-

щее веселье, какая-то безудержная сердечность и чисто итальянская жизнерадостность, [359]о которых ничто не может дать представление людям, знающим только парижские балы, лондонские рауты и венские великосветские вечера. [360]Шутки и слова любви скрещивались в воздухе, как пули во время битвы, и тонули во взрывах смеха, богохульствах и обращениях к Святой Деве и *al Bambino**. [361]Кто-то уснул, улегшись на диване. [362]Какая-то молодая девушка выслушивала признание в любви, не замечая, что проливает на скатерть вино. [363]Одна только Замбинелла среди всего этого хаоса [364]сидела задумчивая и словно пораженная ужасом. Она отказывалась пить, [365]зато ела, пожалуй, даже слишком много. Но ведь говорят, что любовь вкусно поесть придает женщинам особую привлекательность!

[366]Восхищаясь целомудрием своей возлюбленной, [367]Сарразин мысленно строил планы будущего. «Она, должно быть, хочет, чтобы я женился на ней», — подумал он и погрузился в мечты о радостях этого брака. Всей его жизни, казалось ему, недостаточно, чтобы исчерпать счастье, источники которого таились на дне его души. [368]Его сосед по столу, Витальяни, так часто подливал ему вина, что часам к трем ночи Сарразин, [369]хоть и не будучи совершенно пьян, все же утратил способность бороться с охватившим его исступлением. [370]В минуту безумного порыва он схватил сидевшую рядом с ним женщину [371]и унес ее в маленький будуар, [372]дверь которого, выходившая в гостиную, уже несколько раз в течение этой ночи привлекала его взор. [373]Оказалось, что итальянка вооружена кинжалом.

— Если ты подойдешь ко мне, — воскликнула она, — я должна буду вонзить этот кинжал тебе в сердце! [374]Я знаю, ты все равно стал бы презирать меня. Я слишком полна к тебе уважения, чтобы отдаться тебе в такой обстановке. Я не хочу оказаться недостойной твоей любви!

* Младенец Христос (*итал.*).

— [375]Ах! — вскричал Сарразин. — Плохой способ гасить страсть, намеренно разжигая ее. [376]Неужели ты настолько испорчена, что поступаешь, как молодая, но увядшая душой куртизанка, старающаяся распалить страсть мужчины, чтобы легче извлечь из нее выгоду?

— [377]Но ведь сегодня пятница! — ответила она, [378]испуганная необузданностью француза.

[379]Сарразин, не отличавшийся чрезмерной набожностью, рассмеялся. [380]Замбинелла, вскочив словно юная лань, [381]бегом бросилась в зал, где происходило пиршество. [382]Сарразина, вбежавшего туда вслед за нею, [383]встретил адский хохот. [384]Он увидел, что Замбинелла лежит в обмороке на кушетке. Она была бледна и, казалось, обессилена перенесенным только что потрясением.

[385]Хотя Сарразин и мало понимал по-итальянски, [386]он все же уловил слова, шепотом сказанные его возлюбленной подошедшему к ней Витальяни:

— Да ведь он убьет меня!

[387]Эта странная сцена смутила молодого скульптора. Он пришел в себя. Несколько минут простоял он в неподвижности. Затем, снова обретя дар речи, уселся около Замбинеллы и стал уверять ее в своем глубоком к ней уважении. Он нашел в себе достаточно сил, чтобы, сдерживая свою страсть, произносить, обращаясь к этой женщине, самые восторженные речи. Описывая ей свою любовь, он бросил к ее ногам богатство [388]своего красноречия, этого лучшего из защитников, [389]которому женщины редко отказываются верить.

[390]Когда загорелись первые лучи солнца, одна из артисток предложила поехать в Фраскати. [391]Все радостными кликами приветствовали мысль провести весь день на вилле Людовизи. [392]Витальяни вышел, чтобы нанять экипажи. [393]Сарразину выпало счастье везти Замбинеллу в коляске. [394]Не успели они выехать за город, как снова вспыхнуло веселье, временно подавленное борьбой с одолевавшим всех их сном. Эти люди, мужчины и женщины, по-видимому привыкли к такому странному образу жизни, к непрерывному ве-

селью и постоянному нервному подъему, превращающему жизнь артистов в вечный, озаренный радостной беззаботностью праздник. [395]Спутница скульптора одна только казалась подавленной.

— Не больны ли вы? — спросил Сарразин. — Не хотите ли лучше поехать домой?

— Я недостаточно крепка, чтобы переносить все эти излишества, — ответила она. — Мне нужно беречься, [396]но с вами мне так хорошо! Если б не вы, я ни за что не согласилась бы присутствовать на этом ужине. [397]От бессонной ночи я совсем теряю свежесть.

— Вы такая хрупкая! — заметил Сарразин, любуясь нежными чертами этого очаровательного создания.

— Кутежи вредно отражаются на моем голосе.

— [398]Теперь, когда вы наедине со мной и вам не нужно больше бояться бурных вспышек моей страсти, — воскликнул художник, — теперь скажите мне, что вы меня любите!

— [399]К чему? — ответила она. — Зачем? [400]Я показалась вам красивой. Но вы — француз, и чувство ваше быстро угаснет. [401]О нет, вы не стали бы любить меня так, как я желала бы быть любимой!

— Скажите, как?..

— Без пошлой цели, без страсти, чисто и целомудренно. [402]Я питаю к мужчинам отвращение, еще более, быть может, сильное, чем моя ненависть к женщинам. [403]Я испытываю потребность в дружбе. [404]Мир для меня пуст и безлюден. Я — существо, отмеченное проклятием, мне выпало на долю понимать, что такое счастье, чувствовать его, стремиться к нему и, как и многие другие, видеть, как оно ускользает из моих рук. [405]Вы еще вспомните, синьор, что я не обманывала вас. [406]Я запрещаю вам любить меня! [407]Я могу быть преданным вам другом, потому что я восхищаюсь вашей силой и вашим характером. Мне нужен защитник и брат. Будьте им для меня, [408]но ничем больше.

— [409]Не любить вас! — воскликнул Сарразин. — Но, ангел мой дорогой, ты вся моя жизнь, все мое счастье!

— [410]Мне достаточно было бы произнести одно только слово, и вы с отвращением оттолкнули бы меня.

— [411]Кокетка! [412]Ничто не способно испугать меня. [413]Скажи мне, что ты будешь мне стоить всего моего будущего, что через два месяца я умру, что я буду проклят, если всего лишь поцелую тебя...

[414]И он поцеловал ее, [415]несмотря на все усилия Замбинеллы избежать этого страстного поцелуя.

— [416]Скажи мне, что ты демон, что тебе нужно мое состояние, мое имя, вся моя слава!.. Хочешь, я перестану быть скульптором? Говори!

— [417]А что, если я не женщина? — [418]нежным серебристым голосом спросила Замбинелла.

— [419]Какая забавная шутка! — воскликнул Сарразин. — Неужели ты думаешь, что могла бы обмануть глаз художника? [420]Недаром я в течение десяти дней пожирал тебя глазами, изучал, упивался совершенством твоей красоты. [421]Только женщина может обладать такой нежной округлостью плеч, таким изящным и тонким овалом... [422]Ах вот что! Тебе нужны комплименты?

— [423]Роковая красота! — прошептала Замбинелла с грустной улыбкой. Она подняла глаза к небу. [424]В ее взгляде в это мгновение мелькнуло выражение такого страстного, такого мучительного отчаяния, что Сарразин вздрогнул.

— [425]Синьор француз, — заговорила она снова. — Забудьте навсегда эти мгновения безумия; [426]я глубоко уважаю вас, [427]но любви не просите у меня; это чувство давно заглохло в моем сердце. У меня нет сердца! — вскрикнула она, разражаясь слезами. — Сцена, на которой вы меня видели, аплодисменты, музыка, слава, к которой меня приговорили, — вот моя жизнь, и нет у меня другой! [428]Через несколько часов вы будете смотреть на меня другими глазами. Женщина, которую вы любите, перестанет существовать...

[429]Скульптор ничего не ответил. [430]Он весь был во власти глухого бешенства, сжимавшего его сердце. Он мог только глядеть на эту странную женщину пылаю-

щим взглядом. Слабый голос Замбинеллы, все ее поведение, ее движения, выражавшие печаль, тоску и бессилие, пробуждали в его сердце бурные порывы страсти. Каждое ее слово только разжигало его чувство.

[431]В эту минуту они как раз подъехали к Фраскати. [432]Протянув руки, чтобы помочь своей возлюбленной выйти из экипажа, [433]скульптор почувствовал, что она вся дрожит.

— Что с вами? — воскликнул он, видя, что она бледнеет. — Я готов умереть, если явился хоть невольной причиной ваших страданий!

— Змея! — прошептала она, указывая ему на ужа, скользившего вдоль края канавы. — Я боюсь этих отвратительных животных.

Сарразин ударом каблука раздавил голову ужа.

— [434]Как у вас хватило мужества? — воскликнула Замбинелла, с видимым страхом разглядывая мертвое пресмыкающееся.

— [435]Ну, — сказал художник, улыбаясь, — неужели вы и теперь посмеете утверждать, что вы не женщина?

[436]Они догнали своих спутников и приняли участие в прогулке по рощам виллы Людовизи, принадлежавшей в то время кардиналу Чиконьяра. [437]Утро, по мнению влюбленного скульптора, пронеслось слишком быстро, [438]но оно было наполнено тысячью мелочей, указывающих на кокетство, слабость и избалованность души безвольной и лишенной энергии. [439]Это была женщина со свойственными ей внезапными испугами, беспричинными капризами, инстинктивными порывами, неожиданной дерзостью, бравадами и чарующей утонченностью чувств. [440]Зайдя довольно далеко, маленькая группа веселых певцов увидела вдруг вдали несколько вооруженных до зубов мужчин, вся внешность которых не внушала никакого доверия. «Разбойники!» — вскрикнул кто-то, и все, ускорив шаг, поспешили укрыться в отгороженной части парка, прилегавшей к вилле кардинала. В эту критическую минуту Сарразин, увидев бледность Замбинеллы, понял, что у нее нет сил двигаться дальше. Подняв

ее на руки, он несколько времени бежал, унося ее в своих объятиях. Добравшись до ближайшего виноградника, он опустил свою возлюбленную на землю.

— [441]Объясните мне, — сказал он ей, — почему эта чрезмерная слабость, которая во всякой другой женщине показалась бы мне отвратительной и отталкивающей и малейшего проявления которой, вероятно, было бы достаточно, чтобы убить мою любовь, в вас мне нравится, чарует меня? [442] — О как я вас люблю! — воскликнул он. — Все ваши недостатки, ваши страхи, ваши ребячества придают вам какую-то особую прелесть. [443]Я чувствую, что способен был бы возненавидеть сильную женщину, какую-нибудь Сафо, смелую, энергичную, полную страсти. [444]О, ты, хрупкое и нежное создание! Да разве могла бы ты быть иной? [445]Этот ангельский голос, этот нежный голос был бы противоестественным, если бы исходил из другого, не твоего, тела.

— [446]Я не могу подать вам никакой надежды, — сказала она. — [447]Перестаньте так говорить со мной [448]или вы станете предметом насмешек. [449]Я не имею возможности запретить вам бывать в театре, но если вы любите меня, или если вы благоразумны, вы больше не появитесь там. [450]Послушайте, синьор, — заговорила она вдруг очень серьезно.

— [451]Замолчи! — воскликнул совершенно опьяненный скульптор. — [452]Препятствия только разжигают в моем сердце любовь!

[453]Замбинелла замерла в скромной и изящной позе. Она молчала, будто задумавшись о каком-то грозящем ей несчастье. [454]Когда наступило время возвращения в город, она уселась в четырехместную карету, жестоко и повелительно приказав скульптору ехать одному в коляске. [455]По дороге Сарразин твердо решил похитить Замбинеллу. Весь день он был занят тем, что придумывал планы похищения, один безумнее другого. [456]Поздно вечером, собираясь выйти чтобы справиться о том, где находится дворец, в котором живет Замбинелла, [457]он у самых своих дверей столкнулся с одним из своих товарищей.

— Друг мой, — сказал этот последний, — наш посол поручил мне пригласить тебя быть у него сегодня вечером. Он устраивает великолепный концерт, [458]и когда ты узнаешь, что там будет Замбинелла...

— [459]Замбинелла! — воскликнул Сарразин, при одном этом имени теряя всякое самообладание. — Я с ума схожу по ней!

— С тобой происходит то же, что и со всеми другими, — ответил его приятель.

— [460]Я надеюсь, — проговорил с волнением Сарразин, — что ты, Виен, Лаутербург и Аллегрен не откажетесь после бала помочь мне в одном деле.

— Нам не придется участвовать в убийстве кардинала или?..

— Нет, нет, — успокоил его Сарразин. — Я не попрошу вас ни о чем, чего не могли бы сделать порядочные люди.

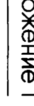
[461]В самый короткий срок скульптор приготовил все необходимое для выполнения задуманного им плана. [462]Он одним из последних явился на вечер в посольство, [463]но зато приехал в дорожной карете, запряженной выносливыми лошадьми, которыми правил один из самых отчаянных римских *vetturini**. [464]Дворец посольства был полон народа. [465]Не без труда удалось скульптору, которого никто здесь не знал, пробраться в зал, где пела Замбинелла.

— [466]Должно быть, из уважения к присутствующим здесь кардиналам, епископам и аббатам, — спросил Сарразин, — *она* носит сегодня мужской костюм и шпагу, а волосы ее курчавятся и заплетены сзади в косичку?

— [467]Она! Кто это — она? — с удивлением переспросил старик, к которому обратился Сарразин.

— Замбинелла!

— Замбинелла! — воскликнул старый римский аристократ. — Вы шутите? [468]С неба вы свалились, что ли? [469]Да разве когда-нибудь женщина ступала на подмостки римского театра? Неужели вы не знаете,



* Извозчики, кучера (*итал.*).

какими существами исполняются женские роли во владениях римского папы? [470]Это я, милостивый государь, одарил Замбинеллу таким голосом! Я по всем счетам платил за этого плута. Даже и учителю пения платил я. И вот, представьте себе, он оказался таким неблагодарным, что даже ни разу не согласился переступить порог моего дома. [471]А между тем, если он наживет состояние, то этим он будет всецело обязан мне. — [472]Князь Киджи мог бы говорить еще долго, Сарразин не слушал его. Страшная истина вонзилась ему в душу, поразив его точно громом. Он замер в неподвижности, устремив взгляд [473]на мнимого певца. [474]Его пылающий взор, казалось, имел на Замбинеллу магнетическое действие: [475]*il musico* невольно обратил свой взгляд на Сарразина, [476]и его небесный голос слегка дрогнул. Трепет охватил его тело. [477]Шепот, пробежавший по рядам публики, словно прикованной к его устам, окончательно смутил его. [478]Оборвав пение, он опустился на стул. [479]Кардинал Чиконьяра, искоса следивший за направлением взгляда своего любимца, заметил француза [480]и, склонившись к уху одного из своих адъютантов в рясе, осведомился об имени скульптора. [481]Получив нужные сведения, [482]он внимательно оглядел художника [483]и приказал что-то сопровождавшему его аббату, после чего последний поспешно удалился. [484]Тем временем Замбинелла, несколько оправившись, [485]снова запел [486]столь своенравно прерванную им арию. [487]Но исполнил он ее неважно [488]и, несмотря на все просьбы, решительно отказался спеть что-либо другое. [489]Этот отказ был первым проявлением своенравной тирании, способствовавшей впоследствии его славе не меньше, чем талант [490]и огромное состояние, которым, как говорили, он был обязан своей красоте еще больше, чем голосу.

— [491]Это — женщина! — проговорил Сарразин, думая, что его никто не слышит. — Здесь кроется какая-нибудь тайная интрига. Кардинал Чиконьяра обманывает папу и Рим!

[492]Покинув зал, скульптор [493]собрал своих друзей [494]и спрятал их во дворе дома. [495]Замбинелла между

тем, убедившись, что Сарразин удалился, казалось, несколько успокоился. [496]Около полуночи, пройдясь по залам дворца, как человек, отыскивающий врага, [497]кастрат в свою очередь покинул собрание. [498]В момент, когда он переступал порог дворца, он был ловко схвачен какими-то людьми, которые, заткнув ему рот платком, усадили его в карету, нанятую Сарразином. [499]Застыв от ужаса и не смея пошевельнуться, Замбинелла забился в угол экипажа. Он видел перед собой лицо скульптора, хранившего гробовое молчание. [500]Они ехали недолго. [501]Похищенный Сарразином Замбинелла вскоре очутился в мрачной и почти пустой мастерской художника. [502]Полумертвый от страха, сидел он на стуле, [503]не смея взглянуть на стоявшую перед ним статую женщины, в которой он узнавал свои собственные черты. [504]Он не произносил ни слова, но зубы его стучали от страха, [505]Сарразин ходил по комнате большими шагами. Внезапно он остановился перед Замбинеллой.

— Скажи мне правду, — произнес он [506]глухим и сдавленным голосом. — [507]Ты женщина? [508]Кардинал Чиконьяра...

[509]Замбинелла, упав на колени, вместо ответа опустил голову.

— [510]Ах, конечно, ты женщина, — воскликнул художник в неистовстве. — Потому что даже и...

Он не кончил.

— Нет! — заговорил он снова. — Нет! Он не был бы способен на такую низость.

— [511]Ах, не убивайте меня! — воскликнул, рыдая, Замбинелла. [512]Я согласился обмануть вас только для того, чтобы угодить товарищам, которым хотелось пошутить.

— [513]Пошутить! — произнес скульптор голосом, в котором звучало бешенство. — Пошутить? Ты осмелился смеяться над страстью мужчины? Ты?

— [514]О, сжальтесь! — взмолился Замбинелла.

— [515]Я должен был бы убить тебя, — закричал Сарразин, в гневе выхватывая шпагу. — [516]Но, — продолжал он с выражением холодного презрения, —

[517]даже если я вонжу этот клинок тебе в сердце, разве найду я в нем какое-нибудь чувство, достойное уничтожения, что-нибудь способное утолить мою жажду мщения? Ты — ничто! Будь ты мужчиной или женщиной, я бы убил тебя, [518]но...

Сарразин сделал жест отвращения, [519]вынудивший его повернуть голову, и тогда он взглянул на статую.

— [520]И это — иллюзия! — воскликнул он.

[521]Обернувшись к Замбинелле, он снова заговорил:

— Сердце женщины могло стать для меня приютом, родиной. Есть ли у тебя сестры, похожие на тебя? Нет? [522]Тогда умри! [523]Но нет, ты будешь жить! Оставить тебе жизнь — не значит ли обречь тебя на нечто худшее, чем смерть? [524]Мне не жаль ни крови моей, ни жизни, но мне жаль моего будущего и погибшей радости моего сердца. Твоя слабая рука разбила мое счастье. [525]Какие надежды я могу отнять у тебя за все те, которые ты убил во мне? Ты унизил меня до себя. Любить, быть любимым — отныне это для меня такие же пустые слова, как и для тебя. [526]Всегда при взгляде на настоящую женщину я буду вспоминать вот эту, воображаемую!..

Он с жестом отчаяния указал на статую.

— [527]Вечно в моей памяти будет жить небесная гарпия, которая будет вонзать свои острые когти в мои чувства и накладывать клеймо несовершенства на всех женщин! [528]Чудовище! [529]Ты, не способный дать жизни ничему, ты превратил для меня мир в пустыню. [530]Ты уничтожил для меня всех женщин...

[531]Сарразин опустился на стул против дрожавшего от ужаса певца. Две крупные слезы выступили из его сухих глаз и, скатившись по мужским щекам, упали на пол. Это были слезы ярости, едкие и жгучие.

— [532]Нет больше любви! Я умер для счастья, для всех человеческих чувств! [533]С этими словами он схватил молоток и с такой дикой силой швырнул его в статую, [534]что промахнулся. Но Сарразину показалось, что он уничтожил этот памятник своего безумия, [535]и, выхватив шпагу, он занес ее над певцом, чтобы убить

его. [536]Замбинелла пронзительно закричал. [537]В то же мгновение в комнату ворвалось трое мужчин, [538]и почти тотчас же Сарразин упал, пронзенный тремя ударами кинжалов.

— [539]От имени кардинала Чиконьяра, — произнес один из убийц.

— [540]Благодеяние, достойное христианина, — прошептал француз, испуская последнее дыхание.

[541]Эти мрачные исполнители чужой воли [542]рассказали Замбинелле о беспокойстве, терзавшем его покровителя, который в закрытом экипаже ожидает его у подъезда, спеша увезти своего любимца, как только он будет освобожден.

— [543]Но я все же не понимаю, — проговорила госпожа де Рошфид, — какое отношение вся эта история имеет к старичку, которого мы вчера видели у госпожи де Ланти?

— [544] Сударыня! Кардинал Чиконьяра приобрел статую Замбинеллы и приказал высечь ее из мрамора. Она хранится ныне в музее Альбани. [545]Здесь в 1791 году она была найдена семьей де Ланти, [546] которые предложили Виену написать с нее картину. [547]Портрет, на котором вы увидели Замбинеллу двадцатилетним, через несколько минут после того, как вы видели его столетним старцем, послужил впоследствии моделью при создании «Эндимиона» Жироде, и вы могли узнать его черты в Адонисе.

— [548] Но... этот... или эта... Замбинелла?..

— Это не кто иной, как двоюродный дед Марианины, брат ее деда. [549]Теперь вы понимаете, почему госпожа де Ланти так тщательно скрывает происхождение богатства, начало которому положено...

— [550]Довольно, — прервала она меня, сделав повелительный жест. В течение нескольких минут мы хранили глубочайшее молчание.

— [551] Ну, что же? — спросил я.

— Ах, — воскликнула она, вскочив с места и прохаживаясь по комнате крупными шагами. Подойдя ко мне вплотную, она продолжала изменившимся голосом:

— [552]Вы надолго внушили мне отвращение к жизни и к страсти. [553]Даже если речь и не идет о чудовищах, разве не все человеческие чувства ведут в итоге к жестокому разочарованию? Нас, матерей, дети убивают своим дурным поведением или своей холодностью. Нас, жен, обманывают и предают. Любовниц — покидают и забывают... Дружба? Да разве она существует? [554]Я завтра же обратилась бы к Богу, если б не была уверена, что смогу устоять твердо, как скала, среди всех житейских бурь. [555]Если будущее, каким его мыслит себе христианин, — тоже иллюзия, то по крайней мере хоть такая, которая рушится только после смерти. [556]Оставьте меня одну.

— Да, — проговорил я. — Вы умеете карать!

— [557]А разве я не права?

— Да, неправы, — ответил я, набравшись смелости. — Досказав вам до конца эту историю, пользующуюся довольно широкой известностью в Италии, я могу внушить вам уважение к успехам современной цивилизации. Теперь уже больше не делают таких несчастных созданий.

— [558] Париж, — сказала она, — очень гостеприимен. Он принимает все — и богатства позорные, и богатства, испачканные кровью. В нем получают право убежища и преступления, и подлость; [559]одна только добродетель не имеет здесь алтарей. Да, приют чистых душ — небеса! [560] Никто меня никогда не поймет! Я горжусь этим...

[561] И маркиза задумалась...

Париж, ноябрь 1830 года

Акциональные последовательности (АКЦ.)

Поскольку действия (или проайретизмы) образуют основной каркас текста-чтения, мы приводим здесь их последовательности в том виде, в каком они были выявлены в тексте, не стремясь к их дальнейшей структурации. Каждый элемент сопровождается номером соответствующей лексии. Все последовательности приведены в порядке появления в тексте их начального элемента.

БЫТЬ ПОГРУЖЕННЫМ: 1: быть поглощенным (2). 2: очнуться (14).

УКРОМНОЕ МЕСТО: 1: быть скрытым (6). 2: выйти из укромного места (15).

РАЗМЫШЛЯТЬ: 1: пребывать в процессе размышления (52). 2: перестать (53).

СМЕЯТЬСЯ: 1: разразиться смехом (53), 2: прекратить (62).

ПРИСОЕДИНИТЬСЯ: 1: сесть (63). 2: присесть сбоку (65).

РАССКАЗЫВАТЬ: 1: знать историю (70). 2: знать историю (120). 3: предложить рассказать (140). 4: предложить свидание, чтобы рассказать историю (141). 5: обсуждать время свидания (142). 6: согласиться на свидание (145). 7: отказаться от свидания (146). 8: согласиться на свидание и прийти на него (147). 9: приказание приступить к рассказу (149). 10: не решиться приступить к рассказу (150). 11: повторный приказ (151). 12: приказ принят к исполнению (152). 13: кастрирующее воздействие рассказа (552).

ВОПРОС I: 1: задаться вопросом (94). 2: проверить (95).

ДОТРОНУТЬСЯ: 1: дотронуться (95). 2: реагировать (97). 3: обобщение реакции (99). 4: убежать (100). 5: укрыться (101).

КАРТИНА: 1: бросить взгляд вокруг себя (107). 2: заметить (108).

ВОЙТИ: 1: возвестить о себе легким шумом (122). 2: войти (123).

ДВЕРЬ I: 1: подойти к двери (125). 2: постучать в дверь (126). 3: появиться у двери (открыть ее) (127).

ПРОЩАНИЕ: 1: передать в руки (прежде чем уйти) (128). 2: поцеловать (129). 3: сказать «прощай» (130).

ПОДАРОК: 1: побудить (или быть побужденным) к тому, чтобы сделать подарок (132). 2: вручить предмет (133). 3: принять подарок (134).

УХОДИТЬ: 1: пожелать удалиться (135). 2: помедлить с уходом (136). 3: вернуться (137).

ПАНСИОН: 1: поступить в пансион (154). 2: быть исключенным (165).

КАРЬЕРА: 1: отправиться в Париж (167). 2: поступить учеником к великому мастеру (169). 3: покинуть учителя (181). 4: завоевать премию (182). 5: получить признание у великого критика (184). 6: отправиться в Италию (185).

ЛЮБОВНАЯ СВЯЗЬ: 1: иметь связь (192). 2: сообщение о прекращении связи (193). 3: конец любовной связи (195).

ПУТЕШЕСТВИЕ: 1: уехать (197). 2: путешествовать (198). 3: приехать (199). 4: остаться (200).

ТЕАТР: 1: войти в здание (202). 2: войти в зал (206) 3: садиться (207). 4: поднять занавес (210). 5: слушать увертюру (211). 6: появление знаменитости (216) 7: поклон примадонны (217). 8: пение знаменитости (230). 9: выйти из театра (246). 10: вернуться домой (250).

ВОПРОС II: 1: факт, требующий объяснения (203). 2: осведомиться (204). 3: получить ответ (205).

СТЕСНЕННОСТЬ: 1: быть зажатым, сдавленным (208). 2: ничего не чувствовать (214).

НАСЛАЖДЕНИЕ: 1: близость объекта (209) 2: безумие (235). 3: напряжение (237). 4: кажущаяся неподвижность (238). 5: погружение в себя (241) 6: обладание (242). 7: быть проникнутым (243). 8: бла-

женство (244). 9: опустошение (247). 10: тоска (248). 11: восстанавливать силы (249). 12: условие повторения (258).

ОБОЛЬЩЕНИЕ: 1: экстаз (213). 2: экстраверсия (215). 3: острое наслаждение (219). 4: исступление (231). 5: исступление 1: холод (232). 6: исступление 2: жар (233). 7: исступление 3: немота (234).

РЕШИТЬ: 1: умственные условия выбора (239). 2: сформулировать альтернативу (240).

ЖЕЛАТЬ-ЛЮБИТЬ (пассивное стремление): 1: инициировать действие (240). 2: выжидательная деятельность, рисовать (251). 3: созерцательная деятельность, снять ложу в театре (258). 4: пауза (260). 5: перерыв в развитии событий (263). 6: анонс элементов, образующих паузу (264). 7: ваяние по утрам (265). 8: вечер, диван (267). 9: приучить слух (268). 10: приучить глаза (269). 11: результат (270). 12: оберегать свою галлюцинацию (271). 13: алиби и продление отсрочки (273). 14: резюме (276).

ЖЕЛАТЬ-УМЕРЕТЬ: 1: инициировать действия (240). 2: смеяться над предупреждением (297). 3: идти на все (412). 4: предсказание, вызов судьбе (413). 5: наперед говорить о своей смерти (524). 6: умереть для женщин (530). 7: умереть для чувств (532). 8: умереть для искусства (533). 9: принять смерть (540).

ДВЕРЬ II: 1: стучать (285). 2: открыть (286). 3: войти (287).

СВИДАНИЕ: 1: назначить свидание (288). 2: дать согласие через посредника (289). 3: благодарить посредника (290). 4: дать знак согласия лицу, назначившему свидание (292). 5: долгожданное свидание (304).

УЙТИ: 1: из первого места (291). 2: из второго места (294).

ОДЕВАНИЕ: 1: желать принарядиться (293). 2: одеваться (300).

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ: 1: предупредить (295). 2: пренебречь предупреждением (297).

УБИЙСТВО: 1: указание на будущего убийцу (295). 2: наметить жертву (479). 3: запрос информации

(480). 4: информация получена (481). 5: оценка ситуации и принятие внутреннего решения (482). 6: тайный приказ (483). 7: появление убийц (537). 8: убийство героя (538). 9: скрепление убийства подписью (539). 10: окончательное объяснение (542).

НАДЕЯТЬСЯ: 1: лелеять надежду (303). 2: разочароваться (314). 3: компенсировать (315). 4: лелеять надежду (316). 5: компенсировать (317). 6: разочароваться (328). 7: компенсировать (329). 8: лелеять надежду (330). 9: компенсировать, покориться (336).

ПУТЬ: 1: пуститься в путь (305). 2: проделать путь (305). 3: войти (309). 4: прибыть (311).

ДВЕРЬ III: 1: остановиться (306). 2: постучать (307). 3: открыться (308).

ОРГИЯ: 1: предвестие оргии (310). 2: риторический анонс (313). 3: ужин (337). 4: спокойное начало кутежа (339). 5: вина (345). 6: номинация оргии (356). 7: петь (357). 8: дать себе волю, анонс (358). 9: дать себе волю 1: бессвязные разговоры (360). 10: дать себе волю 2: заснуть (361). 11: дать себе волю 3: пролить вино (362). 12: дать себе волю, повтор (363). 13: конец оргии (рассвет) (390).

БЕСЕДА I: 1: приблизиться (319). 2: усаживаться (329). 3: разговаривать (329).

БЕСЕДА II: 1: сесть рядом (338). 2: разговаривать (340).

ОПАСНОСТЬ: 1: необузданный поступок как знак опасного характера (355). 2: ужас жертвы (364). 3: новый испуг жертвы (378). 4: страх-предчувствие жертвы (386). 5: неотвязный страх (395). 6: предчувствие несчастья (453). 7: реакция испуга (476). 8: ощущение угрозы (487). 9: успокоиться (495). 10: сохраняющаяся подозрительность (496).

ПОХИЩЕНИЕ: 1: готовность похитителя к действию (369). 2: схватить жертву (370). 3: переменить место (371). 4: задумать похищение заранее (372). 5: жертва защищается с помощью оружия (373). 6: бегство жертвы (380). 7: перемена места (381). 8: преследование (382). 9: неудача похищения, возвращение к прежнему порядку (387).

ПОЕЗДКА: 1: предложение (390). 2: согласие (391). 3: нанять экипажи (392). 4: общее веселье (394). 5: добраться до цели (431). 6: прогулка в рощах (436). 7: возвращение (454).

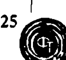
ЛЮБОВНАЯ ПРОГУЛКА: 1: сесть в один экипаж (393). 2: разговор вдвоем (395). 3: желать поцеловать (414). 4: сопротивляться (415). 5: прибыть к месту назначения (431). 6: помочь выйти из экипажа (432). 7: возвращение порознь (454).

ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ: 1: требование ответного признания (398). 2: уклониться от ответного признания (399). 3: первый довод, позволяющий отклонить предложенную любовь: любовь непостоянна (400). 4: второй довод, позволяющий отклонить предложенную любовь: невозможность благопристойного чувства (401). 5: третий довод, позволяющий отклонить предложенную любовь: неподвластность нормальным эмоциям (404). 6: запрещение любить (406). 7: дружба, а не любовь (407). 8: заверение в любви (409). 9: принесение жизни в дар (413). 10: принесение в дар искусства (416). 11: четвертый довод, позволяющий отклонить предложенную любовь: физическая невозможность (417). 12: отрицание отрицания (419). 13: приказать забыть (425). 14: сохранить молчание (429). 15: приказать уйти (446). 16: приказать замолчать (447). 17: окончательная отставка (449).

УВОЗ: 1: решение и планы (455). 2: сбор предварительных сведений (456). 3: вербовка сообщников (460). 4: приготовление к похищению (461). 5: средство быстрого передвижения (463). 6: собрать сообщников (493). 7: засада (494). 8: мирный уход жертвы (497). 9: похищение (498). 10: поездка (500). 11: прибытие к месту заточения (501).

КОНЦЕРТ: 1: приглашение (457). 2: опоздать (462). 3: большое собрание (464). 4: пробраться в концертный зал (465). 5: покинуть зал (492).

ИНЦИДЕНТ: 1: пытаться привлечь к себе внимание артиста, находящегося на сцене (474). 2: внимание привлечено (475). 3: замешательство артиста (476). 4: общее замешательство (477). 5: прервать спектакль



(478). 6: овладеть собою (484). 7: продолжить спектакль (485). 8: отказ продолжить спектакль (488).

УГРОЗА: 1: предсказание развязки (489). 2: запуганная жертва (499). 3: застывшая жертва (502). 4: онемевшая жертва (504). 5: первая мольба о пощаде (511). 6: повторная мольба о пощаде (514). 7: первая угроза смертью (515). 8: отказ от угрозы (516). 9: вторая угроза смертью (522). 10: отказ от угрозы (523). 11: третья угроза смертью (535). 12: зов о помощи (536). 13: появление спасителей (537). 14: устранение агрессора (538). 15: возвращение вместе со спасителями (542).

СТАТУЯ: 1: тематизация объекта (503). 2: увидеть предмет (519). 3: быть обманутым (520). 4: отчаяние (526). 5: разрушительный жест (533). 6: уцелевшая статуя (534). 7: обретенная статуя (544).

Аналитическое оглавление

I. Текст-чтение

1. *Типология I: вынесение оценок.*

a. Никакая критика невозможна без типологии текстов (I).

b. Основание типологии: практика письма: текст-письмо. Почему текст — письмо представляет собой первичную ценность: читатель как производитель текста (I).

c. Реактивная ценность текста-письма: текст-чтение, классика (I).

2. *Типология II: интерпретация.*

a. Как дифференцировать массу, состоящую из читаемых текстов: оценка множественности текста (II).

b. Специфический инструмент этой оценки: коннотация; в любом случае ее следует отличать от денотации, не питая, впрочем, чрезмерных иллюзий (III, IV).

c. Классический текст как множественность, хотя и представленная сравнительно скупо (II).

3. *Метод I: условия, при которых возникает интерес к множественности.*

a. Принять во внимание систематизирующую силу чтения в качестве его «довода» (V). Второе и первое прочтения (IX), обращенность различных прочтений на текст (LXXI).

b. Допустить предположение, что суть чтения заключается в забвении смыслов (не существует «суммы» текста) (V).

c. Проанализировать единичный текст (VI); такой анализ имеет теоретическое значение (VI); он позволяет развеять иллюзию о том, что в тексте имеются незначащие элементы и что структура — это только «чертеж» (VI, XXII).

d. Шаг за шагом продвигаться вдоль избранного текста, не опасаясь, что он окажется испещрен отступлениями, ибо они суть не что иное, как показатели межтекстовой множественности (VI).

e. Не пытаться выявить глубинную, окончательную структуру текста (VI), не стремиться к реконструкции парадигмы каждого из кодов; сосредоточить внимание на множественных, разбегающихся структурах (XI, XII); поставить во главу угла не структуру, а структурацию (VIII, XII); постараться обнаружить игру кодов, а не план произведения (XXXIX).

4. *Метод II: операции.*

a. Членение текстового континуума на небольшие, примыкающие друг к другу фрагменты (лексии) представляет собою хотя и произвольную, но зато удобную операцию (VII).

b. В каждой лексии выявлению подлежат ее смыслы, означаемые, т. е. ее коннотации. Различные подходы к коннотации: ее определение, а также топический, аналитический, топологический, динамический, исторический, функциональный, структурный и идеологический подходы (IV).

c. Анализ поставляет материал для различных типов критики (VIII, LXXXI). Это, однако, вовсе не предполагает либерализма, признающего за каждой из этих критик право на известную долю истины; требуется углубление в саму множественность текста, причем отнюдь не с точки зрения его исчислимости или терпимого к нему отношения (II).

d. Текст, взятый для анализа: «Сарразин» Бальзака (X и приложение I).

II. Коды

1. *Код в целом* (XII).

a. Коды, убегающие в перспективу (VI, XII, LXVII). Не пытаться найти для них точку опоры: проблемы критики: безграничная тематика (XL); бальзаковский текст (XC); автор как текст (XC), а не как бог (LXXIV).

b. «Уже-написанное» (XII, XXXVI).

c. Код как анонимный голос (XII, LXIV). Ирония как голос (XXI).

2. *Акциональный код, голос Эмпирии* (LXXXVI).

a. Установить последовательность действий — значит подыскать для нее некоторое имя (XI, XXXVI).

b. Эмпирический код опирается на несколько типов знания (LXVII). Существует лишь одна проайретическая логика — логика уже-написанного, уже-прочитанного, уже-сделанного (XI) — обыденного или романического (XI), органического или культурного (XXVI, LXXXVI).

c. Способы развертывания последовательности: древо (LVI), переплетение (LXVIII).

d. Функции: полнота (XLVI), обесценение (XLV). Акциональный код в принципе обусловливает читаемость текста (LXXXVI).

3. *Герменевтический код, голос Истины* (LXXXIX).

a. Герменевтические морфемы (XI, XXXII, LXXXIX). Герменевтическое высказывание строится по образцу фразы (XXXVII); характерные сбои: беспорядочность, путаница, несформулированные элементы (XXXVII, XLVIII).

b. Структурные приемы лжи (1): экивок: двойное понимание (LXII), метонимическая ложь (LXIX).

c. Структурные приемы лжи (2): ложные доводы, злоупотребление доверием: нарциссический довод (LXI); психологический довод (LXIII), эстетический довод (LXXII).

d. Структурные приемы лжи (3): казуистика дискурса (LX).

e. Ретардация истины равносильна ее конституированию (XXVI, XXXII).

4. *Культурные коды, или коды референции, голос Знания* (LXXXVII).

a. Пословица и стилистическая трансформация (XLIII).

b. Коды знания, школьные учебники, беспорядочные сведения (LXXXVII).

c. Культурные коды как идеологические призраки (XLII).

d. Угнетение как функция референции: повтор (исторжение стереотипов, LIX, LXXXVII) или забывание (LXXVIII).

5. *Семы, или коннотативные означаемые, голос Личности* (LXXXI).

a. Номинация сем, тематика (XL).

b. Распределение сем по тексту (XIII). Портрет (XXV).

c. Собрание сем: личность, персонаж (XXVIII, LXXXI).

d. Семы как индукторы истины (XXVI).

6. *Символическое поле.*

a. Тело как средоточие смысла, секса и денег: отсюда — видимое аналитическое предпочтение, отдаваемое символическому полю (XCII).

b. Обратимость: тема как бы разлита по всему тексту (LXX); в символическое поле можно вступить через три входа, ни один из которых не является главным (XCII).

c. Риторический вход (смысл): Антитеза (XIV) и способы ее преодоления: придаток (XIV), парадигматический взрыв (XXVII, XLVII, LXXIX).

d. Поэтический вход (созидание, секс):

1. Пластичное тело (XLIX), тело, собранное воедино (L, LI).
2. Цепочка перекликающихся тел (XXIX). Красота (XVI, LI, LXI). Потомство (XVIII).
3. Предел репродуцирующего кода и его нарушение: шедевр (LII), по ту и по эту сторону (XXX); дефект, цепочка (XXXI, LXXXV); изъян и нутро: теория реалистического искусства (XXIII, L, LIV, LXXXIII, LXXXVIII).

e. Экономический вход (товар, Золото). Сдвиг, возникающий при переходе от признака к знаку (XIX). Рассказ как объект сделки (XXXVIII); изменение условий сделки (XCI); структурные нарушения (XCII).

f. Всеобщая неупорядоченность: кастрация как поле (XVII), как метонимия (XXIX), как пандемия

(LXXXVIII, XCII). Образ кастратора: «краснобайство» (LXXIX). Метонимическая разлаженность (XCII).

7. Текст.

Текст как ткань, как переплетение кодов и голосов (LXVIII): стереофония (VIII, XV) и политональность (XV).

III. Множественность

1. Неограниченная множественность текста:

Торжествующая множественность (II, V). Умеренная множественность (VI) и ее диаграмма: партитура (XV).

2. Ограничительные детерминации.

a. Типы солидарности: взаимосвязанность (LXVI), сверхдетерминация (LXXVI), контролируемая дисперсия (XIII).

b. Типы полноты: дополнять, заканчивать, предицировать, заключать (XXII, XXVI, XXXII, XLVI, LIV, LXXIII); воплотить смысл, проявить искусство (LXXXIV); быть многословным (XXXIV); задумываться (XCIII). Персонаж как иллюзия полноты: Имя Собственное (XXVIII, XLI, LXXXI); персонаж как эффект реального (XLIV); персонаж, сверхдетерминированный мотивами собственного поведения (LVIII). Полнота, тошнотворность, устарелость (XLII, LXXXVII).

c. Типы завершения: классическое письмо преждевременно прерывает процесс разъятия кодов (LIX); недостаточная роль иронии (XXI). Редукция множественности, осуществляемая с помощью герменевтического и проайретического кодов (XV).

3. Поливалентные и обратимые детерминации.

a. Обратимость и поливалентность: символическое поле (XI, XV, XCII).

b. Образ. Персонаж как дискурс (LXXVI), как соучастник дискурса (LXII). Обратимость образа (LXXVIII).

c. Затухающие голоса (XII, XX).

d. Неразрешимые смыслы (XXXIII, LXXVI). Переписываемость (эвфемизм) (LIII).

e. Двойственный характер репрезентации. Репрезентируемое не поддается воплощению (XXXV). «Сплющенная» репрезентация: рассказ, повествующий о самом себе (XXXVIII, LXX, XCI).

f. Контр-коммуникация. Игра коммуникативных линий (LVII), разделение каналов связи (LXII, LXIX), литература как «шум», как какография (LVII, LXII).

4. *Мастерство воплощения.*

Некоторые достижения автора-классика: удачная синтагматическая дистанция между родственными семами (XIII), неразрешимость смыслов, совмещение операционального и символического пространств (XXXIII, LXX), экспликация экспликанта (LXXIV), игровая метафора (XXIV).

5. *Текст-чтение в соотношении с письмом.*

a. Идеологическая роль фразы: размягчая семантические сочленения, устанавливая коннотативные связи под покровом «фразовости», исключая из игры денотацию, фраза берет смысл под покровительство безгрешной «природы» — под покровительство языка, синтаксиса (IV, VII, IX, XIII, XXV, LV, LXXXII).

b. Адаптация смысла в тексте-чтении: классифицирующая и деноминативная функции (V, XXXVI, XL, LVI); паническая боязнь логической «ошибки» (LXVI), борьба кодов: «сцена» (LXV), признание в любви (LXXV); субъективность и объективность как силы, чужеродные тексту (V).

c. Ложный вход в бесконечное пространство кодов: ирония, пародия (XXI, XLII, LXXXVII). По ту сторону иронии: энергия неуловимого смысла: Флобер (XXI, LIX, LXXXVII).

d. Письмо: его положение по отношению к читателю (I, LXIV), его «довод» (LIX), его способность без остатка распылять любой метаязык, упразднять всякое подчинение одного языка другому (XLII, LIX, LXXXVII).

«Чуть в большей или чуть в меньшей степени, но каждый человек находится во власти повествований, романов, *приоткрывающих ему многоликую истину жизни. Лишь эти повествования, читая которые человек порой доходит до самозабвения, ставят его лицом к лицу с судьбой. Мы, стало быть, должны страстно доискиваться до сути подобных* повествований.

Каковы должны быть усилия, обновляющие роман, *а вернее сказать, вечно его возрождающие.*

Многие, разумеется, озабочены поисками приемов, способных превозмочь уже знакомые, изношенные формы. Однако я плохо понимаю — если мы хотим разобраться, что же такое роман, — *отчего не обращают внимания и не выделяют его первооснову. Повествование, обнаруживающее возможности самой жизни, пусть и не всегда, но все же способно приводить в состояние некоего* исступления, *не испытав которого автор остается слеп к этим* предельным *возможностям. Я убежден: лишь исключительный, невыносимый опыт позволяет автору обретать дальнозоркость, которой как раз и ожидает от него читатель, уставший от близости границ, навязываемых ему приличиями.*

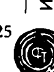
Какой смысл задерживать внимание на книгах, которые автор не был вынужден *написать?*

Я хотел лишь сформулировать этот принцип. У меня нет желания его обосновывать.

Ограничусь перечислением книг, подтверждающих мою мысль (всего несколько названий... я мог бы привести и другие, однако мне хочется некоторой сумбурности): "Грозовой перевал", "Процесс", "В поисках утраченного времени", "Красное и черное", "Эжени де Франваль", "Смертный приговор", "Сарразин" *(sic)*, "Идиот"...*»

Жорж Батай. «Небесная синь», предисловие

* «Эжени де Франваль» маркиза де Сада (из книги «Преступления любви»); «Смертный приговор» Мориса Бланшо; «Сарразин» (sic), новелла Бальзака, относительно малоизвестная, а на самом деле одна из вершин его творчества *(Ж. Б.)*.



Содержание

S/Z

Приложения

Научное издание

Барт Ролан

S/Z

Компьютерная верстка
К. Крылов

Корректоры
Т. Андрианова, Т. Коновалова

ООО «Академический Проект»
Изд. лиц. № 04050 от 20.02.01.
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3.
Санитарно-эпидемиологическое заключение
Федеральной службы по надзору в сфере защиты
прав потребителей и благополучия человека
№ 77.99.60.953.Д.003959.04.08 от 22.04.08.

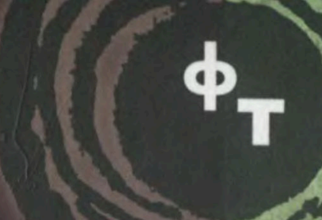
По вопросам приобретения книги просим обращаться
в ООО «Трикста»:
111399, Москва, ул. Мартеновская, 3
Тел.: (495) 305 3702; 305 6092; факс: 305 6088
E-mail: info@aprogect.ru
www.aprogect.ru

Подписано в печать с готовых диапозитивов 21.10.08.
Формат 84×108 $^{1}/_{32}$. Гарнитура MyslC. Бумага писчая.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,16. Тираж 3000 экз.
Заказ № 818.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного оригинал-макета
в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620041, ГСП-148, г. Екатеринбург, ул. Тургенева,13.
http://www.uralprint.ru e-mail: book@uralprint.ru

Ролан БАРТ

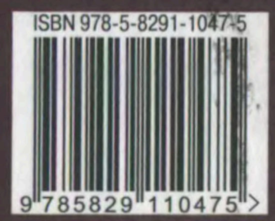
SZ



Знаменитое эссе Ролана Барта «S/Z» — первый манифест интертекстуальности и первый практический опыт постструктуралист-ской деконструкции литературного произведения.

Изнутри «взрывая» новеллу Бальзака «Сарразин», Барт выпускает на свободу и заставляет заговорить ее Текст — бездонную культурную «память», спрессованную в произведении. «Любой текст это *интертекст»* — «новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат». Текст таится в недрах произведения, сохраняя все, что «*уже* было читано, видено, совершено, пережито»; это стереофоническое пространство, где звучат и переплетаются бесчисленные «голоса» — идеологические коды, социолекты, дискурсы, жанровые и стилевые топосы. «Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой».

Начиная с «S/Z», Барт принимает на себя функцию «лицедея», «гистриона» новой формации — актера, одновременно использующего как аристотелевскую технику мимесиса, так и брехтовскую технику очуждения. Не наивно перевоплотиться, но и не варварски разрушить, а «разыграть» (в обоих смыслах этого слова) полифонию чужих голосов, — такова отныне задача Барта, и ключом к такого рода игровому поведению вполне может служить фраза, вынесенная им на обложку «Ролана Барта о Ролане Барте»: «Все здесь сказанное следует рассматривать как слова, произнесенные романическим персонажем, или даже — несколькими персонажами».


ISBN 978-5-8291-1047-5